



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

Protagonismo violento y modos de representación en
La ciudad y los perros (1963)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Jesús Miguel DELGADO DEL AGUILA

ASESOR

Marco Gerardo MARTOS CARRERA

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Delgado, J. (2017). *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

1063



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

716

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día lunes 20 de marzo del 2017 a las doce horas, integrado por los profesores Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmón, Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés, Lic. Alex Morillo Sotomayor, y el Dr. Marco Martos Carrera; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis titulada: **Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)**, con la nota de:

15 (QUINCE) BUENO

Después de calificada, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Jesús Miguel Delgado del Aguila**.

Concluido el acto académico a las 13:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmón
Presidente
Asociado T.P.

Lic. Alex Morillo Sotomayor
Informante
Auxiliar T.P.

Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Informante
Principal T.C.

Dr. Marco Martos Carrera
Jurado Asesor
Principal T.C.

Principalmente, agradezco a Dios, los padres que tengo y mis ocho hermanos: sin ellos como motivación esta tesis no hubiera sido posible terminarla. Asimismo, enfatizo los incentivos con los que conté durante el proceso: la religión católica impartida a través del Camino Neocatecumenal y las doctrinas del taekwondo como arte marcial. A la vez, muestro toda mi gratitud hacia mi asesor Marco Martos por el tiempo dedicado a la evaluación, junto con la colaboración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mediante el financiamiento otorgado con el Fondo de Promoción de Trabajo de Tesis de Pregrado (2012) del VRI-UNMSM, el cual concuerda con el título, la estructura y el contenido del proyecto presentado, como requisito y norma del mismo. Finalmente, reconozco que todo lo aprendido en la obra completa del Premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa me ha servido de mucha ayuda para obtener un conocimiento profundo sobre mi carrera profesional y mi vida.

*Toda la historia del sufrimiento clama
venganza y pide narración.*

Paul Ricoeur (1998, p. 145)

Índice

Introducción.....	15
Capítulo 1: la violencia y sus estructuras indeterminadas.....	21
1.1. El contexto histórico y social.....	22
1.2. Las ideologías política y filosófica del contexto de <i>La ciudad y los perros</i>	27
1.3. Las características del <i>boom</i> latinoamericano.....	31
1.4. <i>La ciudad y los perros</i> (1963).....	36
1.5. La recepción crítica (clasificación temática).....	37
1.5.1. El Colegio Militar Leoncio Prado.....	41
1.5.1.1. Las jerarquías militares.....	41
1.5.1.2. La institución militar como correctivo.....	45
1.5.1.3. La apropiación de antivalores.....	49
1.5.1.4. La configuración como microcosmo de la capital.....	53
1.5.2. La novela como representación de la violencia en el Perú.....	56
1.5.2.1. La violencia explícita.....	56
1.5.2.2. La violencia implícita.....	61
1.5.2.3. La violencia familiar.....	63
1.5.2.4. La violencia sexual.....	65
1.5.2.5. La exclusión social: racismo.....	68
1.5.2.6. La denuncia social, sociopolítica y militar.....	69
1.5.2.7. La civilización contra la barbarie.....	73

1.5.3. La violencia protagónica en los personajes.....	75
1.5.3.1. La formación individualizada en contraste con la colectividad.....	76
1.5.3.2. La configuración pesimista en los personajes.....	79
1.5.3.3. El machismo y el vínculo con la mujer.....	81
1.5.3.4. La formación de la identidad en los personajes.....	87
1.5.3.4.1. Las configuraciones hechas al Jaguar.....	92
1.5.3.4.2. Las configuraciones hechas al Poeta.....	96
1.5.3.4.3. Las configuraciones hechas al Esclavo.....	99
1.5.4. El trabajo técnico.....	102
1.5.4.1. El análisis de las técnicas narrativas empleadas.....	104
1.5.4.2. La influencia de escritores.....	108
1.5.4.3. La correspondencia con el <i>boom</i> latinoamericano.....	114
1.5.4.4. Otras influencias.....	115
1.5.4.5. La clasificación hecha sobre la novela.....	118
1.5.4.6. La representación de la realidad real.....	120
1.5.4.7. La novela autobiográfica.....	126
1.5.4.8. El lenguaje como adaptación al texto.....	129
1.5.4.9. El lector y el efecto de la lectura.....	134
1.5.4.10. La ironía como regulador de la violencia.....	139
1.5.4.11. El final abierto: ¿quién mató al Esclavo?.....	140
1.6. La violencia.....	144
1.6.1. La perspectiva psicoanalítica.....	156
1.6.2. La introspección psicológica.....	158
1.6.3. Las causales de la violencia.....	159

1.6.3.1. El aprendizaje por observación al otro.....	161
1.6.3.2. La explicación biológica.....	162
1.6.3.3. Las influencias sociales.....	165
1.6.3.4. La culpa de la Policía.....	166
1.6.3.5. La violencia sin enseñanza.....	167
1.6.3.6. Las causas específicas (actores riesgosos).....	169
1.6.3.7. La necesidad de permitir el mal.....	171
1.6.4. Las consecuencias de la violencia.....	172
1.6.5. El fin de la ética y la religión.....	177
1.6.6. El fallo de la formación familiar.....	187
1.6.6.1. La familia bien constituida contra la familia disfuncional.....	188
1.6.6.2. La crianza y el maltrato paternos.....	191
1.6.6.3. La rebeldía contra el padre.....	195
1.6.6.4. La carencia del padre.....	196
1.6.6.5. La crianza materna.....	196
1.6.7. El fallo de la educación militar y el tratamiento pedagógico.....	197
1.6.7.1. La función pedagógica.....	199
1.6.7.2. El educador.....	202
1.6.7.3. El autoritarismo (intervención militar).....	203
1.6.7.4. La educación violenta.....	204
1.6.7.5. El problema del tercermundismo.....	206
1.6.8. La convivencia escolar militarizada.....	207
1.6.8.1. Los problemas externos (la sociedad peruana).....	209
1.6.8.2. Las relaciones interpersonales.....	210

1.6.8.3. Las vivencias democráticas en el Colegio Militar Leoncio Prado (fracaso)	211
1.6.8.4. La exclusión y la desigualdad.....	213
1.6.8.5. El racismo.....	215
1.6.8.6. El juego y la fascinación por la violencia.....	218
1.6.8.7. El Círculo.....	221
1.6.9. La mujer.....	223
1.6.10. La ironía: retención de la violencia y regulador humano.....	232
1.6.10.1. El humor en acciones.....	233
1.6.10.1.1. Las acciones implícitas de ironía.....	233
1.6.10.1.2. Las acciones implícitas de crítica.....	236
1.6.10.1.3. Las acciones implícitas de violencia.....	237
1.6.10.2. El humor en diálogos y monólogos.....	238
1.6.11. La novela de educación. ¿La violencia con enfoque positivo?.....	239
1.6.11.1. El surgimiento de la violencia.....	239
1.6.11.2. La violencia innata.....	240
1.6.11.3. La violencia temporalmente necesaria.....	240
1.6.11.4. El combate a la violencia sin ella.....	245

Capítulo 2: Las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica.....250

2.1. El personaje violento.....	251
2.1.1. Las jerarquías en el Colegio Militar Leoncio Prado.....	260

2.1.1.1. El causante de la violencia (dominante): el Jaguar.....	273
2.1.1.2. La postura camaleónica de la violencia: el Poeta.....	285
2.1.1.3. La víctima de la violencia (dominado): el Esclavo.....	299
2.1.1.4. Los triángulos jerárquicos o el ciclo de la violencia para su construcción y su alteración.....	312
2.1.1.4.1. Los grados en el Colegio Militar Leoncio Prado.....	316
2.1.1.4.2. Los cargos asignados por los alumnos.....	320
2.1.1.4.3. La mecánica temporal de combate.....	323
2.1.1.4.4. Las formas de combate (el miedo contra la autoconfianza).....	325
2.1.1.4.5. El soplón: la impotencia ante la desprotección.....	330
2.1.1.4.6. Las interacciones simétrica y asimétrica.....	333
2.1.1.4.7. Los niveles de aprendizaje.....	336
2.1.1.4.8. La experiencia fémina.....	339
2.1.1.4.9. La búsqueda de hombría.....	343
2.1.1.4.10. El recorrido de la violencia.....	346
2.1.1.4.11. La victimización (dominación-sumisión).....	350
2.1.1.4.12. Los regímenes de sentido.....	354
2.1.1.4.13. Las personalidades evolutivas.....	356
2.1.2. ¿Yo? ¿El violento? Problemas de identificación.....	365
2.1.2.1. La identificación y el cambio.....	367
2.1.2.2. La identificación con la violencia.....	370
2.1.2.3. La angustia y el peligro de la identidad.....	373

2.1.2.4. La identificación y la obra del autor.....	376
2.1.3. El violento: quebrantador de leyes sociales y órdenes establecidos.....	378
2.1.4. El violento: protagonista y héroe. Planteamientos frustrados....	383

Capítulo 3: La representación formal de los protagonistas violentos.....387

3.1. La representación de la violencia en los protagonistas.....	389
3.1.1. La forma verbal y expresiva (dialogismo y monologismo).....	395
3.1.1.1. Las palabras.....	398
3.1.1.2. El lenguaje.....	399
3.1.1.3. La ficción del lenguaje.....	400
3.1.1.4. La ideología del lenguaje.....	402
3.1.1.5. La violencia verbal.....	403
3.1.1.6. El monólogo.....	407
3.1.1.7. El diálogo.....	408
3.1.2. La función actancial (actos violentos).....	413
3.1.2.1. El maltrato.....	422
3.1.2.1.1. La forma directa y física (activo-visible).....	424
3.1.2.1.2. La forma indirecta y emocional (pasivo-invisible).....	429
3.1.3. Los espacios de la violencia (direccionalidad).....	434
3.1.3.1. El espacio intelectual.....	436
3.1.3.2. El espacio físico.....	437

3.1.3.3. El espacio emocional.....	439
3.1.3.4. El espacio social.....	441
3.1.3.5. El espacio cultural.....	442
3.2. Las transformaciones ontológicas.....	442
3.2.1. El protagonista y el personaje. Propuestas narratológicas y semióticas.....	444
3.2.1.1. Los programas narrativos.....	445
3.2.1.2. El esquema de la prueba.....	448
3.2.2. Los planos de la expresión y el contenido.....	449
3.2.3. El cuadrado semiótico.....	452
3.2.3.1. Los regímenes de sentido.....	453
3.2.3.2. Los modos de existencia.....	456
3.2.4. El esquema de tensiones.....	461
3.2.4.1. El esquema descendente o de decadencia.....	462
3.2.4.2. El esquema de la ascendencia.....	462
3.2.4.3. El esquema de la amplificación.....	462
3.2.4.4. El esquema de la atenuación.....	462
3.3. La semiósfera socialmente construida y quebrantada.....	466
3.3.1. La construcción.....	467
3.3.1.1. La sociedad como construcción subjetiva autónoma....	468
3.3.1.2. La heterogeneidad social y la diversidad cultural.....	469
3.3.1.3. La civilización y la sociedad.....	471
3.3.1.4. La interacción comunicativa.....	472
3.3.2. La deconstrucción.....	473
3.3.2.1. La institución militarizada.....	474

3.3.2.2. El subdesarrollo.....	476
3.3.2.3. Los problemas económicos.....	476
3.3.2.4. Los problemas políticos.....	477
3.3.2.5. Los problemas religiosos.....	478
3.3.2.6. La violencia destructora de la sociedad.....	479
3.3.3. La asimilación: trabajo técnico e ideológico. Reconstrucción....	481
3.3.3.1. La apropiación del deterioro y la creación artística.....	483
3.3.3.2. La literatura como construcción social.....	485
3.3.3.3. La sociedad y la literatura simbólicas.....	485
3.3.3.4. El crítico.....	487
3.3.3.5. La sociedad autoevaluada.....	487
3.3.3.6. La realidad.....	488
3.3.3.7. Los niveles de la realidad representada.....	489
3.3.3.8. La representación total de la realidad.....	490
3.3.3.9. Las modificaciones internas de la sociedad.....	492
3.3.3.10. La ficción y los mundos posibles.....	493
3.3.3.11. La semiósfera.....	495
3.3.3.12. La novela realista.....	496

Capítulo 4: *La ciudad y los perros* entre la teoría y la interpretación.....

498

4.1. Los modos de representación del personaje violento.....	500
4.1.1. El tiempo y la narración: confusión protagónica momentánea.....	501

4.1.1.1. El narrador.....	503
4.1.1.1.1. Las formas del narrador.....	504
4.1.1.1.2. El narrador y la confusión protagónica generada.....	509
4.1.1.1.3. Los estilos.....	524
4.1.1.2. La diégesis.....	529
4.1.1.2.1. El manejo de información.....	529
4.1.1.2.2. El tiempo.....	537
4.1.2. Mario Vargas Llosa: autocrítico de <i>la ciudad y los perros</i> . Composición estética (forma). El narrador.....	545
4.1.2.1. El escritor.....	549
4.1.2.2. El narrador.....	553
4.1.2.3. El narrador omnisciente.....	554
4.1.2.4. El narrador personaje.....	556
4.1.2.5. Los personajes.....	557
4.1.2.6. Los modos narrativos.....	560
4.1.2.6.1. La objetividad.....	560
4.1.2.6.2. La persuasión.....	561
4.1.2.6.3. El tiempo.....	564
4.1.2.6.4. La ficción.....	566
4.1.2.7. Las técnicas literarias.....	567
4.1.2.7.1. El estilo indirecto libre.....	567
4.1.2.7.2. El elemento añadido.....	568
4.1.2.7.3. El dato escondido.....	569
4.1.2.7.4. Las cajas chinas.....	570

4.1.2.7.5. Los vasos comunicantes.....	571
4.1.2.7.6. La muda o el salto cualitativo.....	571
4.2. El lector y el efecto de recepción.....	573
4.2.1. El impacto o la catarsis en la lectura: arbitrariedad y espíritu crítico.....	575
4.2.1.1. El lector.....	576
4.2.1.2. La inmersión textual.....	576
4.2.1.3. El sentir.....	577
4.2.1.4. El <i>pathos</i>	579
4.2.1.5. La catarsis.....	580
4.2.1.6. La pasión.....	581
4.2.1.7. El sentido.....	585
4.2.1.8. Lo incompleto.....	586
4.2.1.9. El rechazo de la violencia.....	588
4.2.2. Mario Vargas Llosa: autocrítico de <i>La ciudad y los perros</i> . Composición ética (fondo). El lector.....	590
4.2.2.1. La buena literatura contra la mala literatura.....	591
4.2.2.2. La insatisfacción y el escape de la realidad.....	592
4.2.2.3. La búsqueda interminable de la verdad.....	594
4.2.2.4. Las mentiras.....	594
4.2.2.5. El dominio y la manipulación.....	595
4.2.2.6. La formación educativa y consciente.....	596
4.2.2.7. La crítica y la rebelión sociales.....	597
4.2.2.8. La violencia y el mal.....	598
4.2.2.9. La totalidad.....	599

4.2.2.10. La documentación.....	601
4.2.2.11. La religión.....	602
4.2.2.12. La virilidad.....	602
4.2.2.13. La mimesis.....	603
4.2.2.14. La humanidad y la colectividad.....	604
4.2.2.15. En vías de desarrollo y la individualidad.....	605
4.2.2.16. La trascendencia.....	606
4.3. El análisis intratextual.....	607
Conclusiones.....	666
Bibliografía.....	682
Anexo.....	711

Introducción

Han transcurrido 54 años luego de la publicación de *La ciudad y los perros* (1963); y, hasta el momento, se han elaborado diversos estudios críticos sobre la obra completa de Mario Vargas Llosa, junto con los de su ideología sociopolítica. Esta constante investigación ha generado considerar con criterios más especializados las propuestas posteriores y coetáneas; a la vez, muchos elementos estudiados en la novelística del autor han permitido interpretar el significado de sus textos desde áreas distintas de lo literario. Libros, artículos, reseñas, entrevistas y videoconferencias abordan directa o indirectamente el modo de construir su novela; específicamente, *La ciudad y los perros*. Algunos críticos literarios que se han dedicado a este tipo de estudios son José Miguel Oviedo, Roland Forgues, Néstor Tenorio Requejo, Raymond Williams, David Sobrevilla, Enriqueta Morillas Ventura, Jorge Lafforgue, Jorge Edwards, Sergio Vilela Galván, José Luis Martín, Wolfgang Alexander Luchting, Rita Gnutzmann, Helena Establier Pérez, Ricardo Cano Gaviria, J. J. Armas Marcelo, entre otros.

Con los diversos estudios realizados hasta la actualidad, se ha precisado el enfoque sobre lo que ha desarrollado la crítica literaria con respecto a esta obra literaria, por medio de cuatro líneas temáticas reincidentes, las cuales estarían vinculadas con el tópico de la violencia en esta novela: el Colegio Militar Leoncio Prado, el texto en sí como representación de la violencia en el Perú, la violencia protagónica en los personajes y el trabajo técnico.

Estas cuatro temáticas me permitieron el enfoque central de mi línea de investigación: la configuración teórica de la violencia en *La ciudad y los perros* y la interacción representada entre los personajes principales (para aludir al Jaguar, el Poeta y el Esclavo; para ellos he usado convencionalmente el término «tríada protagónica»; a la vez, asumo que estos personajes podrían ser entidades dispuestas a los posteriores análisis). Sobre esta base, pretendo demostrar una serie de planteamientos que manifestaré en el transcurso de la redacción, como explicar la importancia de la buena formación familiar para generar personas de valores, como también la arbitrariedad de la enseñanza, debido al desinterés por eliminar las jerarquías tradicionales, la ironía como un mecanismo de defensa, lo provechoso de emplear la violencia, la velocidad de la narración en función del encubrimiento de la identidad de los personajes y las inclinaciones temáticas del autor en su obra narrativa en general a través del análisis intratextual —comparación hecha entre varios textos del mismo autor—. Pero, ante los temas propuestos, me centraré particularmente en desarrollar la metateoría de los triángulos jerárquicos —la cual será convencionalmente graficada de forma piramidal, para que con ello se represente la idea de superioridad e inferioridad con respecto a algún rango asignado a los valores o los personajes—, estos facilitarán la demostración del carácter evolutivo de la violencia en la tríada protagónica (por lo que el Esclavo sería un primer portador mínimo de la violencia; luego, el Poeta, con un poco más de agresión; y, finalmente, el Jaguar, quien estaría configurado como violento, dandi, agresor y manipulador). La forma de demostrar esta metateoría compuesta se basa en una mecánica repetitiva y cíclica, en su mayoría, de apropiación o rechazo hacia un determinado carácter, como también referente

al ascenso y el descenso por los cuales atraviesa la valoración del mismo. De alguna manera, se explica que la adquisición de la violencia, como objeto interno de los personajes, provocaría una falsa visión de evolución, seguridad y madurez en un primer momento, mientras que se demostraría que aquella conducta, ilusoriamente adquirida, conllevaría una vía autodestructiva de la interioridad de los sujetos.

Para desarrollar y comprobar estas y otras hipótesis que se irán generando en el transcurso del análisis, he estructurado esta tesis en cuatro capítulos.

El capítulo 1 abarcará seis tratados en relación con *La ciudad y los perros* (1963) y su vínculo con el tema de la violencia, los cuales serán indispensables para la comprensión de esta tesis en su totalidad. En primer lugar, se hará una descripción de las referencias históricas y políticas que se manifiestan en el contexto de esta novela; para ello, se considerarán algunas acotaciones que hacen alusión inmediata al panorama mundial. En segundo lugar, se interiorizará en las ideologías política y filosófica que se presentan en ese panorama. En tercer lugar, se retomarán algunas premisas que configurarían el *boom* latinoamericano (definición, técnicas y representantes), junto con una mención propicia de los aportes que brinda Vargas Llosa. En cuarto lugar, se presenta de modo muy general la novela *La ciudad y los perros* (1963). En quinto lugar, se aborda la recepción crítica de esta obra literaria, es decir, los estudios relacionados que se han hecho sobre la misma; además, se distinguirá en cada uno de ellos los tópicos que poseen en común (estos se

hallan en función del Colegio Militar Leoncio Prado, la novela como representación de la violencia en el Perú, la violencia protagónica en los personajes y el trabajo técnico). Estos cinco primeros tópicos servirían para la construcción de un marco panorámico en torno al autor y el estudio que ha hecho la crítica literaria en relación con la novela que se analiza. En último lugar, se procederá a definir la concepción de violencia en sus múltiples formas (con el psicoanálisis, la psicología, los motivos que se detectan, las consecuencias, el vínculo degradante que posee con la ética, la religión, la familia, la educación, la mujer y la ironía).

El capítulo 2, titulado «Las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica», desarrollará la definición del personaje violento, en la que se detecta la organización de las jerarquías en el Leoncio Prado, la adaptación que tienen los personajes sobre el grado de violencia que demanda alguna determinada situación: el causante de la violencia (dominante), el Jaguar; la postura camaleónica, el Poeta; y la víctima (dominado), el Esclavo. Una vez categorizados estos estereotipos en los personajes, se procederá a clasificarlos por medio de los triángulos jerárquicos ya mencionados, por medio de los cuales el ciclo de la violencia sería tomado como un proceso evolutivo, en construcción y alteración. Luego de ello, se determinará el problema de la identificación del sujeto, cómo es que el violento quebranta las leyes y los órdenes establecidos, y cómo él se configura como protagonista y héroe para alcanzar el poder y la victoria (pero con estos, su frustración).

El capítulo 3, titulado «La representación formal de los protagonistas violentos», se valdrá del análisis interno de los modos de representación de los protagonistas de *La ciudad y los perros*, con la finalidad de hallar nuevas percepciones de los mismos. Se tomará como base sus múltiples manifestaciones violentas (sus expresiones verbal-expresiva, actancial y espacial) y sus transformaciones ontológicas (desde la semiótica y la narratología); luego se abordará sobre algunas teorías semióticas en torno a la violencia (con los planos de la expresión y el contenido, los programas y los esquemas narrativos, el cuadrado semiótico y el esquema de tensiones); y, finalmente, se explicarán la construcción y la destrucción de la semiósfera en esta novela.

El último capítulo, «*La ciudad y los perros* entre la teoría y la interpretación», desarrollará tres temas específicos: los modos de representación del personaje violento; el lector y el efecto de recepción; y el análisis intratextual. La primera parte se constituirá de los conceptos de tiempo y narración, ya que estos permiten identificar la manera de generar una confusión protagónica espontánea en la lectura; para ello, también se planteará la cosmovisión que podría tener Mario Vargas Llosa como autocrítico de su propia novela, puesto que se argumentarán las técnicas literarias que él ha conceptualizado en otros textos. El segundo segmento estará destinado a los temas del lector y el efecto de recepción, es decir, el impacto o la catarsis provocados en la lectura, con la arbitrariedad y el espíritu crítico generados; para este caso, también Vargas Llosa cumplirá el rol de autocrítico de su propia novela, con la finalidad de que se cuestionen sus conceptos de lector y

contenido ético (el significado o el fondo del texto). El último tópico está basado en el análisis intratextual de la obra literaria de Mario Vargas Llosa (la publicada hasta el 2010), en cuanto creación artística (cuentos, novelas, obras de teatro y memorias); allí se determinarán algunos factores en común, sobre el tema de la violencia, que reincidan con mayor énfasis en *La ciudad y los perros*.

Finalmente, quisiera especificar que para la redacción de esta tesis he confrontado con la edición conmemorativa del cincuentenario de *La ciudad y los perros* (1963), publicada por Alfaguara y la Real Academia Española (Italia) el 2012. La misma consideración he tomado para los estudios realizados de las demás novelas y textos de Mario Vargas Llosa. Además, quisiera precisar que para el análisis del estado de la cuestión he consultado únicamente la bibliografía que se halla al final de la tesis.

Lima, 2017

Capítulo 1:

la violencia y sus estructuras indeterminadas

La cultura estableció siempre unos rangos sociales entre quienes la cultivaban, la enriquecían con aportes diversos, la hacían progresar y quienes se desentendían de ella, la despreciaban o ignoraban, o eran excluidos de ella por razones sociales y económicas.

Mario Vargas Llosa (2012b, p. 65)

En este primer capítulo, se desarrollarán seis tópicos importantes para el conocimiento del panorama general de *La ciudad y los perros* (1963), en relación con el tema de la violencia, los cuales serán propicios para la comprensión de esta tesis. En primer lugar, se hará una breve descripción del contexto histórico y político sobre esta novela; para ello, se tendrán en cuenta algunas acotaciones que aluden a la situación, no solo nacional, sino mundial. Como segundo apartado, se sostendrán las ideologías política y filosófica que se presentan en ese mismo contexto. El tercer tema argumenta una resumida información en función del *boom* latinoamericano (definición, técnicas y representantes), junto a una mención vinculada con los aportes que estaría brindando Vargas Llosa a la Literatura. El cuarto tópico implica la presentación misma de *La ciudad y los perros* (1963), la cual se propondrá en ese apartado tan solo con una visión general y sintética de su contenido. El quinto abarca la recepción crítica de esta obra; es decir, la hermenéutica o los estudios realizados en torno a esta novela, en la que se distinguen los temas reincidentes. Estos cinco primeros tópicos servirían para la formación de un marco panorámico sobre el autor y el estudio que ha hecho la crítica literaria en

función de la novela analizada. Luego de ello, el sexto tratado del primer capítulo, se encargaría de la definición del concepto de violencia, el cual se ha concretado de una manera más amplia por sus constantes subtemas inferidos, es por eso que he dividido esa sección en los siguientes acápites: la violencia desde las perspectivas del psicoanálisis y la psicología, sus motivos, sus consecuencias, el tratado sobre el fin de la ética y la religión al aludir a la violencia, el fallo de la formación familiar, los fracasos de la educación militar y el tratamiento pedagógico, la convivencia escolar militarizada, el tratamiento particular de la mujer bajo ese enfoque, la visión de la ironía implicada en la violencia como medio regulador y, finalmente, el punto de vista positivo y educativo de la violencia.

1.1. El contexto histórico y social

Erich Auerbach en su libro *Mímesis* (1996) señala que es importante conocer la historia para hacer las descripciones correspondientes sobre un hecho literario; es en ese momento, recién, en el que se puede hacer una mera interpretación correlativa a la historia de una sociedad, tomando el contexto como base o eje. En este caso, la historia de la violencia y la literatura que le correspondería a Perú entre los años de 1960 está vinculada con lo acontecido en Latinoamérica y Occidente en sus diversas cuestiones históricas y sociales; por ello, mencionaré algunos sucesos históricos de relevancia en la historia mundial, de los países de Cuba, EE. UU., China, Argentina, Israel, Bolivia y Francia. Luego indicaré algunos datos importantes en función de lo que ocurrió

en la historia del Perú durante ese período y las consecuencias que atravesó por los sucesos históricos de EE. UU. y Cuba.

I. En Cuba, se empiezan a notar los cambios políticos y sociales producidos por la Revolución, que finalizó en 1959. Pero, dos años después¹, transitan por un intento fallido de posesionarse de la Bahía de Cochinos, al mando de cubanos exiliados y norteamericanos, quienes fueron derrotados por miembros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) de Cuba. Este suceso generaría un enfrentamiento entre el bloque soviético y el capitalista, que, a su vez, sería la «crisis de los misiles» en 1962 (Tenorio Requejo, 2001), que consistió en manifestar una ley en la que se constatará el retiro de los misiles nucleares rusos de Cuba por parte de EE. UU., quien también intentaba detener el comunismo perenne en Cuba, por medio de un tratado de convivencia pacífica.

En Estados Unidos, luego del asesinato del presidente norteamericano John F. Kennedy en 1963, luego de que él amenazara al mundo con una guerra nuclear un año antes, Vietnam se vuelve un objetivo militar para ellos. En 1964, EE. UU. apoya a Vietnam del Sur en su enfrentamiento contra Vietnam del Norte (este último apoyado militarmente por la Unión Soviética). Al siguiente año, el Ejército de EE. UU. bombardearía intensivamente a la población civil en Vietnam del Norte. Bajo esos mismos lineamientos, durante los sesenta, se empiezan a formar subculturas o contraculturas, que apoyan los valores humanos y pretenden que no se presencie la guerra entre Estados,

¹ Ese mismo año, 1961, se construye el muro de Berlín.

bajo una manera particular y no del todo convincente, uno de estos es el movimiento *hippie*. Este se caracterizaba por ser de tono contestatario y proponer la liberación sexual y psicológica de sus propios instintos; aquello provocó un llamado de atención a las clases sociales. Otro movimiento contracultural que influye es el pacifismo. Este sector defendió la necesidad de desertar; es decir, no ir a luchar a Vietnam porque dicha guerra era considerada para ellos profundamente inmoral. El contexto relacionado con la guerra de Vietnam posibilitó que el pacifismo se convirtiera en uno de los más importantes movimientos contraculturales —intelectuales como Jean-Paul Sartre, Noam Chomsky, Bertrand Russell y Benjamín Spock condenaron el genocidio en Vietnam—. Uno de los refranes que empleaban era «haz el amor y no la guerra».

En China (1965), Mao Tse-tung, líder del Partido Comunista (PCCh), emprende la Revolución Cultural del Proletariado. Este movimiento provocó una transformación en la sociedad china, ya que se encontraba la sociedad en conflicto y distante de su compromiso con la intervención política en sus respectivos partidos.

En Argentina (1966), los militares, junto con el apoyo de distintos sectores, provocan un golpe de Estado contra, en ese entonces, el presidente Arturo Humberto Illia.

En Israel (1967), acontece la Guerra de los Seis Días entre los Estados árabes vecinos, debido a la tensión que se vivía por la presencia de militares egipcios sobre las fronteras y el territorio israelíes.

En Bolivia (1967), los militares asesinan al Che Guevara, un guerrillero argentino que luchaba por el ideal de libertad y las injusticias sociales.

En Francia, en mayo de 1968, se produce la protesta sociocultural izquierdista de alumnos, trabajadores, obreros e intelectuales contra el poder autocrático y la imposición de una determinada modalidad de enseñanza por parte del gobierno de Charles de Gaulle. Buscaban en conjunto una nueva moral. Para ello, recurrieron a huelgas y revueltas estudiantiles y sindicales. Este acontecimiento también se conocerá como el Mayo francés.

II. El contexto que desarrolla el Perú durante los sesenta se caracteriza por tener un conflicto constante contra la desigualdad socioeconómica y cultural; a la vez, se aceptó el Gobierno militar como una solución ante el desbalance representativo que atravesaba el país (lucha de clases, en la que se distinguían los civilizados y la barbarie; además de la crítica hacia el pensamiento burgués). Lo que identificaría notoriamente el contexto, en el cual se construyó la narrativa de Mario Vargas Llosa, sería durante la dictadura del presidente Manuel Arturo Odría Amoretti, desde 1948 hasta 1956 (Vilela Galván, 2003, 64), que inicia con un golpe de Estado y genera que los militares nuevamente asuman el poder, con la finalidad de distribuir las funciones que tendría la sociedad peruana. El Gobierno militar (Gorriti, 1984), al tener el

poder, emplea todas las estrategias posibles para manipular y alterar las conciencias masivas; una de sus mejores tácticas es controlar y negociar con los medios de comunicación, como la prensa, la radio y la televisión (lo mismo ocurrirá con la Iglesia). Además, se emplearán las armas para imponer orden a la sociedad, puesto que se concientiza y se promete la idea de la paz y el progreso mediante esa política². Por otro lado, la agricultura siguió en auge hasta 1960, pero las repercusiones de la modernidad, época de la reproductibilidad técnica, no fueron convincentes para la calidad de vida que anhelaban los intelectuales y quienes pretendieron adaptarse a una economía alta. La gente andina empezará a migrar a la capital al ver que su sociedad no le satisface, que se caracteriza por los índices notorios de pobreza (con los patrones del hambre y la miseria); se obviará el conocimiento de lo que le acontece a su sociedad, sobre todo, por los intelectuales migrantes. La capital del Perú será importante en ese lapso, porque rigen la economía y las finanzas en torno al país, además de que se acrecienta su poderío industrial.

En función de las relaciones que tuvo el Perú con países extranjeros, existieron dos modalidades más directas: la de EE. UU. y la de Cuba.

El vínculo que se estableció entre EE. UU. y Perú, el cual consistió en ser dominado por el primero, la potencia mundial; con la finalidad de conseguir que el flujo de los capitales se materialice en la producción de materias primas e industrias, dentro del sector financiero. Con ello, la burguesía industrial se transformaba en un recipiente de nuevas empresas extranjeras y sus intereses

² Con respecto al Colegio Militar Leoncio Prado, Sergio Vilela Galván (2003) cuenta que el Pdte. Manuel Prado había fundado esa escuela en el distrito porteño de La Perla (Callao), la que se conoció antiguamente como el local de la Guardia Chalaca.

nacionales comenzaban a representar las necesidades económicas de las empresas transnacionales que se apoderarían del Perú.

En el caso de Cuba, el contacto que tuvo con el Perú fue ideológico y mucho más indirecto, debido a la Revolución cubana (1953-1959), que repercutió en el país durante 1959, con la intención de que surgiera un nuevo tipo de sociedad no capitalista —por vez primera, un país latinoamericano había optado por otro tipo de sociedad—. Se adquiere la posición de izquierda, una extensa y rigurosa crítica de regímenes capitalistas y sociedades basadas en la oferta y la demanda.

1.2. Las ideologías política y filosófica del contexto de *La ciudad y los perros*

En el interior de *La ciudad y los perros* (1963), se evidencian comportamientos sociales que permiten detectar una ideología política en concordancia con los personajes que se hallan dentro de la novela, como también se muestra una ideología filosófica que se establece en la relación existente con los personajes y sus respectivas reacciones sobre los hechos.

En primer lugar, al hacer mención de ideología política, prioritariamente, se representa como contrapunto a una sociedad aburguesada por las comodidades que obtiene por pertenecer y laborar como grupo elitista sobre la ciudadanía. Téngase en cuenta que en ese período hay muchos izquierdistas y socialistas que luchan por la igualdad, la identidad, la libertad de expresión y la búsqueda de la identidad, tal como lo señala Ángel Rama (2005/1984, enero-

junio, pp. 169-170); lo que genera un desequilibrio en la cosmovisión de los ciudadanos sobre la base de un concepto de unidad e igualdad. Por ejemplo, al mencionar a la clase política elitista, que consiste en una posición socioeconómica acomodada del Estado, se considera un afán modernizador y liberalista, del cual ha hecho alusión Enrique Bernales Ballesteros (Carrillo Mendoza, 1993), que es distintivo de las otras clases sociales, porque quien es más consumidor o adquiridor de las nuevas tecnologías o modas es, a la vez, más pulcro. Esta modernización, en general, impulsaba los proyectos de cambios socioeconómicos, políticos y culturales, puesto que se percibía un ambiente de insatisfacción en función de las nuevas demandas de la sociedad europea entre 1960 y 1970 en el Perú. Por tal motivo, los registros culturales del país se dirigieron hacia la exclusión y la marginación de la identidad (que no solo fue de carácter socioeconómico o político, sino también racial: con la distinción de blancos, cholos, mestizos e indios se logró una manera de clasificar la sociedad peruana). Esta diferenciación es visible además en el sistema educativo (en *La ciudad y los perros* se observa, específicamente, la desigualdad por clases sociales dentro del mismo colegio, como también en otras instituciones; además, son distinguidas por motivos educativos, económicos y hasta étnicos); además, se caracterizaba por ser elitista, por lo que la educación era un derecho de minorías cultas: la enseñanza estaba dirigida a una sociedad jerarquizante y excluyente (sectores altos y medios de la sociedad, y, en todo caso, a los grupos urbanos). Enrique Bernales (Carrillo Mendoza, 1993) observa, a partir de la novela, el conflicto entre la modernidad contra el carácter cerrado de su identidad, provocado por las necesidades de crecimiento y expansión demográficos.

Ante este tipo de ideología política excluyente y elitista, es notorio percatarse de una constante de reacciones sobre esas interacciones manifestadas por la desigualdad y la injusticia. Por ello, como segundo punto a tratar, para comprender el comportamiento humano de esa etapa, es necesario confrontar con las ideologías filosóficas imperantes; en este caso, el existencialismo y la fenomenología, los cuales tendrán una importancia en cuanto al quehacer literario de Mario Vargas Llosa.

El existencialismo, originado en el siglo XIX, se trata de aquella búsqueda de la libertad por sí misma, por lo que se recurre para ello a una postura ateísta (Sartre, 2001), por la que se concebiría la idea de que Dios alcanzaría su propia muerte para justificar todas aquellas acciones individuales que generan angustia al ser humano, pero que se caracterizan por ser propias de su libre albedrío y su subjetividad, sin importar que recurra a la inmoralidad o el crimen. En la novela de Mario Vargas Llosa, hay un espacio en el que se hace patente la angustia en varios personajes, quienes están constantemente preocupados por cómo actuarían para sentirse partícipes de su propia humanidad (el Poeta debe delatar al verdadero asesino del Esclavo, el Jaguar debe aceptar el castigo que se le quiera imponer, los estudiantes del quinto año deben hacer justicia por sí solos hacia el Jaguar, quien supuestamente los ha delatado, etc.). Este tipo de experiencia revelaría que el hombre, al poseer un grado de libertad concebido, lo emplea para degradarse y no tanto para expresar su propia concepción de humanidad en una determinada época, que era el principio general del existencialismo (Sartre, 2001, p. 15). De alguna

forma, la religión pondría un límite al compromiso libre del hombre, ya que si Dios no existiría todo estaría permitido, tal como lo señaló Fiódor Dostoievsky en algún momento (Sartre, 2001, p. 7).

En la fenomenología, movimiento filosófico del siglo XX, ya no importará el exceso de libertad que pueda tener el hombre del mundo, tal como ocurría con el existencialismo, sino que se centrará sobre el planteamiento de Edmund Husserl, el cual se obtiene de su artículo «La idea de la fenomenología» (1907), que se refiere a la prevalencia que se le otorga a la experiencia pura por medio de los sentidos (las vivencias de cada persona, sin añadido alguno, como el de las teorías o las ciencias naturales, para que estas puedan analizarse y demostrarse de modo imparcial y descriptivista, debido a que no necesitan ser explicadas). Lo que conduciría a dedicarse exclusivamente a las esencias mismas de las cosas y las emociones. Vargas Llosa lo consigue a través de los monólogos de sus personajes, sin importar cuál de todos se aproxime más a la verdad; lo que predomina allí es cómo se narran y cuentan los hechos. Por otro lado, una postura similar a la de Husserl la emplea Martin Heidegger, que puede evidenciarse en su texto *Ser y tiempo* (1926), en el que plantea que el fenomenalismo sería un «estar en el mundo», percibido en la rutina del hombre con sus respectivas aptitudes, roles, proyectos e intenciones. Con ello, nuevamente retomamos *La ciudad y los perros* (1963), novela en la que el hábito y la rutina se observan en las constantes repeticiones de formalidades existentes para la educación, como los horarios de clases establecidos, o el amor, por lo que cada personaje mantiene su propia línea de pensamiento para adquirir la posesión del mismo.

1.3. Las características del *boom* latinoamericano

El *boom* latinoamericano, en un contexto sociocultural, empieza a desarrollarse a inicios de 1960, y se explaya hasta 1972 aproximadamente, según lo propone Ángel Rama (2005/1984, enero-junio); este se caracterizaría por ser un fenómeno editorial que se conocía por la difusión de trabajos experimentales, con postulados que eliminaban los convencionalismos tradicionales de la literatura latinoamericana. La producción de esta narrativa latinoamericana fue propicia y masiva por las editoriales, que tomaban las novelas como productos culturales (Rama, 2005/1984, enero-junio, p. 174); por ejemplo, desde 1960 ya se contaba con la creación, en Cuba, de la Casa de las Américas (con su revista y las premiaciones que realizaba), editorial conducida por Alejo Carpentier, donde acudían y se refugiaban diversos escritores e intelectuales que publicaban obras en conjunto durante esos años. Fue su espacio para promoverse y difundir sus saberes, como lo evidencia la realización de los diversos tirajes de obras, a partir del contexto continental integrante. Desde esos inicios, empiezan a difundir sus obras literarias los siguientes autores: Ernesto Sábato publica *Sobre héroes y tumbas* (1961); Juan Carlos Onetti, *El astillero* (1961); y Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quién le escriba* (1961) —considérese que en 1962 se funda la revista argentina *Primera Plana*, medio que permitirá la difusión del *boom* literario en los medios, un año después—; también, Julio Cortázar publicará *Historias de cronopios y de famas* (1962); Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962); Gabriel García Márquez, *Los funerales de Mamá Grande* (1962); y el argentino Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo* (1962) —ese mismo año es aquel que sirvió al escritor peruano Mario Vargas Llosa ganar el Premio

Biblioteca Breve (editorial Seix Barral) entregado por la escritura de *La ciudad y los perros* (1963), celebrada de manera trasatlántica (en España e Hispanoamérica)—. En España, en el año 1963, será publicada la primera novela de Vargas Llosa (la repercusión de este logro servirá como principal incentivo para el surgimiento y la difusión del *boom*).

Además de tener el mercado y la publicación de libros a favor de la modernización y la jerarquización de la actividad literaria, los textos empezaron a ser dirigidos hacia un público mayor, ya no tanto para gente especializada; por otro lado, los autores de esos libros eran más jóvenes. Entre ellos, tenemos a Mario Vargas Llosa (Perú), Julio Cortázar (Argentina), Gabriel García Márquez (Colombia), Carlos Fuentes (México) y otros más.

Hay una peculiaridad que resalta la narrativa de este período con la forma de escribir narrativa tradicionalmente. Donald Shaw (1999, pp. 244-245) alude a esta distinción al referirse a siete características que presenta la novela del *boom*, que rechazaría aspectos tradicionales; estas son las siguientes:

1.3.1. La primera es el tránsito de lo rural a lo urbano. De esta misma, se develaría la desaparición de la novela criollista o telúrica, con temática rural, junto con la incidencia del neoindigenismo de Miguel Ángel Asturias y José María Arguedas (Shaw, 1999, pp. 244-245). Por tal motivo, habría un afán modernizador, debido también al rechazo de modelos dominantes de la sociedad burguesa.

1.3.2. La segunda se trata de la subordinación de la novela «comprometida» y la emergencia de la novela «metafísica». En vez de mostrar la injusticia y la desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, con la intención de buscar nuevos valores (Shaw, 1999, pp. 244-245). Muchos escritores del *boom* latinoamericano se cuestionan sobre la identidad y el destino de América, las que hacían que ellos se configuraran como intelectuales comprometidos de izquierda. Esta postura tendía a crear una firme resistencia ante el poder político y económico del capitalismo; y, para poder lograr esta manifestación, los grupos izquierdistas tuvieron que buscar filiaciones en torno a la revolución socialista, como medio para la transformación de la sociedad. Es en ese momento que la producción de novelas alcanza un espacio real y diferenciado, con un marco más completo de la experiencia de la vanguardia. Los escritores del *boom* adoptan este género literario como un instrumento de organización y revelación, ya que esta devela lo oculto, además de que su representación escrita es un acto de «construcción de construcción», por lo que permite indagar el panorama de la situación nacional (el compromiso): se postula la complejidad de un país o una nación.

1.3.3. La tercera está compuesta por la fantasía creadora y la mitificación de la realidad (Shaw, 1999, pp. 244-245). Aquella implicaba el distanciamiento de los escenarios realistas de la novela tradicional, los cuales eran remplazados por espacios imaginarios y la creación de un proyecto totalizador. En algunos casos, era necesario destacar la mimesis de la historia en la narrativa para una indagación nacional más amplia y panorámica, en esta

se resaltaba la importancia de lo histórico y lo social, por lo que la realidad se presentaba como más próxima y compleja a la vez. Marina Gálvez Acero (1992, p. 53) observa la preferencia por representar el objeto de manera ensimismada, motivo por el que se unifican los géneros literarios, como la poesía con la novela; además, se excluye la anécdota en la narración.

1.3.4. La cuarta es el énfasis en los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad, junto con la personalidad, que confluirían en lo absurdo, como metáfora de la existencia humana (Shaw, 1999, pp. 244-245). Para ello, se emplearán elementos simbólicos con mayor énfasis, por los que la concepción de la realidad se expande y se complementa con mitos o universos oníricos. Para que este punto lograra su veracidad, servía tener en cuenta una conciencia estética sobre la base de las estructuras lingüísticas; es decir, surgieron diversas experimentaciones verbales, con la finalidad de representar la variedad de hablas y dialectos de las personas. Marina Gálvez Acero (1992, p. 53) indicaba que este era un medio para hallar una identidad cultural, única. Aquello ocurre, por ejemplo, con la búsqueda de la identidad por parte de Gabriel García Márquez o el constante abordaje descriptivo de Alejo Carpentier.

1.3.5. La quinta abarca la tendencia a desconfiar del concepto del amor como soporte existencial y de enfatizar, en cambio, la incomunicación y la soledad del individuo. Cabe mencionar, pues, el intenso antirromanticismo de la nueva novela (Shaw, 1999, pp. 244-245).

1.3.6. La sexta alude a la necesidad de quitar valor al concepto de la muerte en un mundo que es, ya de por sí, caracterizado por ser una sociedad degradada en valores (Shaw, 1999, pp. 244-245).

1.3.7. La séptima es la rebelión contra toda forma de tabúes morales, por la que la temática de lo público y lo privado entran en conflicto, sobre todo, los vínculos con la religión y la sexualidad, junto con la tendencia paralela a introducirse en las visiones demenciales, que provienen de las vidas secretas.

Considerando que estas características fueron importantes para demarcar la nueva concepción de novela que tuvieron los escritores del *boom*, se toman en cuenta los recursos estilísticos que se emplearon, con los cuales se buscaba el afán experimental y a lo que Ángel Rama (2005/1984, enero-junio, p. 163) llama técnicas vanguardistas europeas e imágenes enajenadas de la realidad de un continente; estos, según Donald Shaw (1999, pp. 244-245), fueron los siguientes: las técnicas influenciadas por el cine (*close up*, *flashback*, etc.), las técnicas de contrapunto, el desdoblamiento de las cosas (fragmentación, multiplicidad o simultaneidad de planos, espacios, mentes, personajes y narradores), los múltiples puntos de vista, el empleo del monólogo interior, los vasos comunicantes, las cajas chinas (o el relato dentro del relato) y la ruptura de la línea argumental. Todas estas tenían la intención de buscar una relación empática del autor con el lector, por lo que se consideraba a este último como un nuevo público receptor, formado por la educación universitaria, que se encuentra lo suficientemente preparado para discernir las múltiples posibilidades de lectura e interpretación que tendrá una novela del *boom*, como

también de organizar las complejas estructuras narrativas que le atribuye el autor; por ejemplo, en *Rayuela* (1963), se postula la lectura del tablero, como también múltiples posibilidades de acceso, por lo que se infiere que el lector es una especie de autor y protagonista a la vez.

1.4. *La ciudad y los perros* (1963)

Es la primera novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa, esta hace una alusión al marino Leoncio Prado Gutiérrez, representante militar que fue fusilado por las tropas chilenas durante la Guerra del Pacífico de 1879, cuyo nombre designaba el nombre del Colegio Militar, lugar donde se desarrollan los hechos. Originalmente, el autor la designó como *La morada del héroe* y, luego, *Los impostores*, título que figuró en las informaciones sobre el fallo y que provenía del epígrafe sartreano que lleva la novela, pero que el autor abandonó después, porque podía hacer pensar en una narración de corte policial o misterio. Meses después, decidió intitularla, definitivamente, *La ciudad y los perros* (1963), el nombre definitivo no lo puso el propio autor, sino Carlos Barral (Oviedo, 2007, p. 66). Su publicación se efectúa recién en 1963, a la vez que se le otorga el Premio de la Crítica Española; al realizarse la publicación, Vargas Llosa apareció como el miembro más joven de los novelistas representativos del *boom* (Oviedo, 2007, p. 54), ya que para ese entonces contaba con solo veintisiete años.

La importancia de *La ciudad y los perros* (1963) es trascendental, pues aperturó una nueva manera de analizar la modernidad en la narrativa peruana. A la par, con otras obras de diversos autores de Latinoamérica, inició el *boom*.

Para José María Valverde (Armas, 2008a), esta novela era la más sólida que se había escrito en castellano, luego de *Don Segundo Sombra* (1926).

Hasta ahora, esta novela de Vargas Llosa ha tenido múltiples ediciones y ha sido traducida a diversos idiomas. Su título en lengua inglesa es conocido como *The time of the hero*. Una adaptación cinematográfica de la misma ya ha sido estrenada en el Perú en 1985, la cual fue dirigida por el director de cine peruano Francisco José Lombardi, con el guion escrito por el mismo Mario Vargas Llosa junto a José Watanabe.

La ciudad y los perros (1963) está ambientada en el Colegio Militar Leoncio Prado, donde se narran episodios de las vivencias de los alumnos de la escuela militar (Alberto Fernández —el Poeta—, el Jaguar, Ricardo Arana —el Esclavo—, el serrano Cava, el Boa, el Rulos, el brigadier Arróspide y el negro Vallano), dentro y fuera de la misma. La novela empieza a tener importancia a partir del robo del cuestionario de un examen de Química, el cual conduce a un trágico desenlace luego del descubrimiento del culpable (serrano Cava): el asesinato del acusador (el Esclavo), por parte del presunto asesino (el Jaguar), quien cometería este homicidio para compensar la delación con la muerte.

1.5. La recepción crítica (clasificación temática)

La crítica literaria ha ejercido su función hermenéutica desde la publicación de *La ciudad y los perros* (1963), mas, no ha sido posible tener el corpus completo para realizar un estado de la cuestión definitivo, no por eso se

ha hecho esta tesis con un balance reducido, sino que se han rastreado y analizado trabajos que son accesibles por medio de fuentes impresas y virtuales, como también de videoconferencias y conversatorios, en el Perú (casi en su totalidad) y el mundo (la información es abundante, pero no toda ha sido accesible, puesto que estos trabajos son de poca difusión y no se hallan en la web). Ante esta breve dificultad, he tratado de extraer la mayor cantidad posible de trabajos críticos que datan desde el año de publicación de *La ciudad y los perros* (1963) hasta la actualidad (2015), para luego leerlos e implementarlos en mi labor crítica. El corpus que he considerado y confrontado para la tesis está señalado en la bibliografía de la misma; y en el anexo añadido materiales que han sido inaccesibles para mi objeto de estudio, por las razones ya explicadas. Sobre este criterio, he clasificado información que estudia solamente esta novela y no otras del mismo autor (debido a su abundante cantidad informativa), por lo que he limitado el estado de la cuestión de esta tesis de esa manera. Los temas por los que he agrupado el estado de la cuestión son cuatro.

El primer tema se titula «El Colegio Militar Leoncio Prado», en el cual derivo cuatro subtemas: 1) las jerarquías militares apreciadas en la novela; 2) la visión asumida para el Colegio Militar como correctivo para los cadetes; 3) la apropiación de antivalores que van consiguiendo los cadetes al ingresar al Leoncio Prado; y 4) la configuración que se ha hecho de ese colegio al querer calificarlo como un microcosmo de la ciudad de Lima.

El segundo tema se titula «La novela como representación de la violencia en el Perú», por el cual he desarrollado siete subtemas, según los análisis realizados por la crítica literaria: 1) la violencia explícita, que muchos críticos han tratado directamente para explicar comportamientos y actitudes de los personajes en torno al espacio militar; 2) la violencia implícita, que consiste en el estudio particular en función del tópico de la violencia misma, con acepciones e investigaciones similares y vinculadas; 3) la violencia familiar, que involucra el rol disfuncional y violento de los padres sobre la crianza de sus hijos; 4) la violencia sexual, que ha sido detectada por la crítica literaria para proponer distintas manifestaciones que ponen en evidencia un rol amoral en las relaciones sexuales de los personajes; 5) el racismo, cuya acepción se deriva del rechazo y la exclusión de personas por su tez o su lugar de proceder; 6) la novela como un artefacto de denuncia social, sociopolítica y militar, propuesta por el mismo autor; y, finalmente, 7) el contraste existente en la novela de la civilización contra la barbarie.

El tercer tema, intitulado «Violencia protagónica en los personajes», es más delimitado que el tópico anterior, ya que la violencia es analizada desde el punto de vista de los personajes más protagónicos; para ello, se desarrollarán cuatro subtemas que complementan esa idea: 1) la formación individualizada en contraste con la colectividad; 2) la configuración pesimista que se hace de los personajes; 3) el machismo, junto al vínculo que se tiene de la mujer y la formación de la identidad en los personajes, que se restringe, más bien, a las configuraciones hechas por la crítica literaria del Jaguar, el Poeta y el Esclavo.

El cuarto y último tema, denominado «Trabajo técnico», aborda once subtemas que explican los análisis que ha hecho la crítica literaria en relación con la diversidad de técnicas que ha sido empleada por Mario Vargas Llosa; para su distribución, he realizado una clasificación particular: 1) el primero trata sobre el análisis de las técnicas narrativas empleadas, propiamente dichas; 2) el segundo delimita las influencias de escritores que habría recibido el autor; 3) el tercero hace una vinculación con el *boom* latinoamericano, para concretar la idea de que Vargas Llosa fue quien inauguró este fenómeno literario, como también lo mejoró; 4) el cuarto explica cómo es posible que también podrían existir otras influencias en el autor; 5) el quinto hace una clasificación que podría tener *La ciudad y los perros* como novela; por ejemplo, novela policial, psicológica, de aventuras, aprendizaje, etc.; 6) el sexto trata de la configuración realizada en función de la realidad de la novela, en relación con la realidad real; 7) el séptimo intenta calificar la novela de Vargas Llosa como autobiográfica; 8) en el octavo predomina la importancia del lenguaje que ha sido empleado de esta obra literaria y que podría ser adaptado de la propia realidad; 9) el noveno desarrolla qué se exige del lector de *La ciudad y los perros*, ya sea por su actitud sobre el texto o el efecto que podría causarle su lectura; 10) como décimo subtema está la ironía, que ha sido empleada como un regulador con respecto a la abundancia de violencia detectada en la novela; y, finalmente, 11) se encuentra el tratamiento que se ha hecho en relación con la muerte del Esclavo, al intentar postular que se aludiría a un final abierto.

1.5.1. El Colegio Militar Leoncio Prado

A continuación, expondré los planteamientos que ha establecido la crítica literaria hasta el momento, sobre la configuración patentada del Colegio Militar Leoncio Prado, la cual es descrita en *La ciudad y los perros* (1963). Para ello, he dividido este segmento en cuatro partes: 1) la primera, en la que se observa la crítica establecida a las jerarquías militares; 2) la segunda analiza la institución militar como correctivo o espacio donde los estudiantes se reforman; 3) la tercera abarca la apropiación de antivalores que tendrían los estudiantes por no recibir una educación adecuada en el Colegio Militar; y, 4) la cuarta trata sobre la configuración como microcosmo de la ciudad de Lima que se construye del Leoncio Prado.

1.5.1.1. Las jerarquías militares

Por el momento, la noción que se considera de jerarquía en *La ciudad y los perros* es la de establecer una visión vertical de posiciones superiores o inferiores, en las cuales se hallan determinados tipos de personajes, según el desempeño y el cargo que realicen. La crítica literaria ha analizado la consistencia de las jerarquías que se pueden deducir, sobre todo, del Colegio Militar, en función del desempeño que tienen los cadetes en ese espacio.

Gisela Leber y Carlos Rincón (1968, p. 171) sostienen que en la novela se representan las jerarquías antioligárquicas de la sociedad peruana, junto con la mitología militar y la decadencia moral del Colegio Leoncio Prado. Peter

Bikfalvy (1975, p. 108) encuentra que la ley del más fuerte es más pura y directa en ese colegio que en la sociedad, debido a los rangos de fuerza y brutalidad. Enriqueta Morillas Ventura (1984, p. 123) infiere que el colegio sería un ámbito intrascendente, con jerarquías militares y socioeconómicas, normas, racismo, deformación del lenguaje, prácticas sexuales y conductas violentas; estas posturas conseguían que se creara una dinámica que consagraba la supremacía de unos y el sometimiento de otros, por lo que se exponía, a la vez, los conflictos de la sociedad peruana e imprimían en la mentalidad de los adolescentes una huella dañina, con la que la violencia, los castigos y los abusos eran de temer. Sara Castro-Klarén (1988, p. 39) plantea que hay una violencia organizada que se rige bajo un control desde lo supremo (los machos). Raymond Leslie Williams (2000, p. 6) defiende la idea de que el Colegio Militar Leoncio Prado representa a una sociedad jerárquica e injusta. Del mismo modo, Daniel del Castillo (2001) menciona que esa jerarquía se sostendría sobre la base de la exclusión de los cadetes. Por otro lado, Borys Salazar Jaque (2005) estructura y jerarquiza a los personajes por medio de códigos de subversión (violencia), ya sea por disciplina u órdenes establecidos en la institución; por parte del Colegio Militar, se concibe como finalidad el dominio de la subjetividad en cada cadete, puesto que ellos ingresan a un mecanismo de poder que los explora, los desarticula y los recompone. Alejandro Latinez (2006, p. 68), Óscar Hahn (2011, p. 49) y Jorge Ernesto Lemus Sandoval (2012) detectan las relaciones de poder existentes entre las prácticas de dominio: entre dominante y dominado. José Miguel Oviedo (2007, pp. 40-41; 2012, p. XXXIX) señala que la jerarquía más atrayente para el autor es la del Ejército, ya que esta se basa en una autoridad incontestada, rígida y

que se convierte cada vez más en abstracta, porque tiene la intención de corregir, educar u orientar a los jóvenes, pero los métodos empleados para esa causa poseen efectos contraproducentes. Diana Angélica Vigil Pablo (2009, p. 9) resalta la importancia de las jerarquías y el poder en los personajes. Alfredo Pastor (2010) menciona que con la jerarquía militar se logra poner orden en un mundo salvaje y caótico, considerando al individuo como una identidad colectiva; lo que constituiría un fracaso para el desarrollo de la sociedad latinoamericana. Ludy Sanabria (2011) añade al respecto que las jerarquías dividirían las clases entre dominados y dominadores; además de que sería en el Leoncio Prado donde se haría visible esa estructuración social, junto a los vicios que propaga la institución, mientras que se oculta la falsa creencia de que ese colegio es distinguible por sus valores éticos. Alonso Cueto (2011, p. 574; 2012) sostiene que las relaciones de poder son inseparables: el más débil debe obedecer al más fuerte; este tipo de jerarquía también se podría asumir muchas veces a partir del racismo. Marco Martos (2012a) plantea que la violencia y la astucia se ejercitan al considerarse las estructuras jerarquizadas, con una disciplina férrea y una presencia de poder, a las que están sometidos los cadetes.

Otra forma más encasillada de ver las jerarquías es por medio de la teoría darwiniana, que consiste en la prevalencia del fuerte sobre el débil; Luis Harss (1966), José Emilio Pacheco (1972), Joel Hancock (1975, p. 38), Joseph Sommers (1976), Efraín Kristal (1988), Rita Gnutzmann (1992), Roy Charles Boland (1999, p. 39), Sergio Vilela Galván (2003), Karen Díaz Reátegui (2004, p. 55), Alonso Cueto junto con Úrsula Freundt-Thurne (2003, p. 99) y Vargas

Llosa en una entrevista (Cueto, 2007, pp. 40-46), Alejandro Latinez (2006, p. 212), José Miguel Oviedo (2007, p. 67), Alfredo Pastor (2010, p. 12), Carlos Arturo Caballero Medina (2011, p. 48), Edmundo Paz Soldán (2012, pp. 5-7), Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) y Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) han sostenido que la violencia en la novela se desarrolla por esta visión darwiniana, en un universo autosuficiente, donde el débil es agredido por el más fuerte y, por lo tanto, hay una lucha constante por sobrevivir en ese espacio.

Hasta el momento, la crítica literaria ha reincidento en configurar una jerarquía militar en los personajes, mas no hay un estudio en el que se establezca que esta forma de dominación tuviera un auge simbólico en los mismos y que podría, a su vez, alterarse; incluso, llegaría a pertenecer a un particular ciclo de vida (asumirían roles de poder, como también, estarían subyugados a reglas rígidas de dominación). Aquello supondría que ya no existiría una jerarquía, sino una adaptación a circunstancias en las que los personajes deben identificarse para lograr su proceso como entidades que buscan su evolución en el transcurso de sus vidas. Esta ilusoria jerarquía no sería estática en los personajes (error que ha asumido la crítica literaria al imponer un modelo de régimen en la novela, como al mencionar que se trata de una teoría darwiniana, que plantea que los débiles perecerán: si bien el Esclavo murió porque era el más inofensivo, no se podría inferir que un personaje caracterizado por su rol más fuerte tendrá la seguridad de que mantendrá aquella posición distinguida y construida, suceso que no ocurrió con el Jaguar, ni con ninguno de los personajes), ya que habría muchos recorridos

por los cuales deberían atravesar, ya sea incluyéndose o excluyéndose. En el siguiente capítulo, desarrollaré cuáles serían esas interacciones o esos criterios que permitirían desjerarquizarlos en sus distinguidas posiciones o conductas que tienen dentro del Colegio Militar.

1.5.1.2. La institución militar como correctivo

En este apartado, se argumentará en función del tópico de la instrucción militar, el cual se promueve en el Leoncio Prado (noción que poseen los padres de los estudiantes, porque esta es invariable con respecto a los cadetes y la sociedad en sí; y, finalmente, se trata de una idea muy global que concibe el mismo Colegio Militar), pero que resulta controversial por las propias autoridades de esa institución, debido a la incompatibilidad del modelo castrense en la educación y el hecho de no contar con un personal especializado, además de la hipocresía del personal militar y la corrupción que se deriva del mismo.

Hay una noción básica que poseen los padres de los estudiantes sobre la instrucción militar, que sería desarrollada por Mar Estela Ortega González-Rubio (2005), Román Soto (2011, p. 356), Efraín Kristal (2012, p. 553) y Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre), quienes conciben la idea de que el Colegio Militar era como un correctivo o un reformatorio para los hijos que iban a ser matriculados (el padre de Alberto Fernández lo sostiene así), propuesta que se asumía también en la vida real (contexto peruano).

En relación con el trato de los adolescentes, se hizo una demarcación y una estructuración sobre la preparación militar en el Colegio Militar Leoncio Prado. Ángel Rama (1965, p. 119), Joseph Sommers (1976), Susan Tritten (1983, pp. 643-644), Borys Salazar Jaque (2005), Alejandro Latinez (2006), Iván Thays (2011, p. 476) y Pedro de Felipe (2012, p. 87) sostuvieron que el universo de los estudiantes se ha validado a partir de la incorporación del mundo militar en sus vidas, anteponiendo el conocimiento que se tiene de este (como el poder, la autoridad, la estratificación social y el control institucional), para mejorar en los códigos y las normas morales de disciplina, orgullo y honor que imperan en el Ejército; por tal motivo, los cadetes aceptarían el trato militar de ese sistema vigente.

Mientras que, en la práctica, las instituciones militares, severamente, constituían la noción de que el cadete tendría un cambio notorio en su modo de ser. Joel Hancock (1975, p. 38), Bert Bono Carrillo (1976, p. 88), Efraín Kristal (1998, p. 32; 2012, p. 541), Karen Díaz Reátegui (2004, p. 33), José Miguel Oviedo (2007, p. 41), Ramón Mujica Pinilla y Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre; Martos, 2012b, p. XXXVIII) mencionan al respecto que en el Colegio Militar Leoncio Prado se buscaba transformar al alumno o el cadete en hombre; es decir, masculinizarlo y convertirlo en un hombre correcto, a partir de una disciplina militar.

Finalmente, el resultado no era eficiente, según lo planteado en *La ciudad y los perros*, debido a la organización interna de la institución. Ricardo Doménech (1964), George R. McMurray (1973, p. 579), María Eugenia Moreno

Cambara (1987, p. 43) y Frederick M. Nunn (1987, pp. 459-460) desarrollan la idea de que las autoridades del Colegio Militar muestran una pedagogía utópica (muy severa y deshumanizada), pero que no es eficiente, puesto que el personal no es el indicado para ejercerla (los instructores militares de la novela carecen de pedagogía y psicología para dirigirse a sus alumnos). Jorge Lafforgue (1969), Frederick M. Nunn (1987, p. 457), Sergio Cházaro Flores (1993, pp. 5-6), Efraín Kristal (2012, p. 54), Arturo Fontaine (2012, p. 1), José Miguel Oviedo (2012, p. XLVI) y Javier Cercas (2012, p. 492) detectan la presencia de la hipocresía en los escrúpulos morales (las autoridades del Colegio Militar), ya que hay un mundo violento evidente en donde se desempeñan los jóvenes. Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve (1971, p. 141), Roy Albert Kerr (1983a, p. 22), María Eugenia Moreno Cambara (1987), Max Silva Tuesta (2010, pp. 26-27) y David Gallagher (2011, pp. 594-595) han planteado que las autoridades del Colegio Militar son corruptas, en el sentido de que no promueven los valores que habían publicitado, además de obviar las deficiencias; por ejemplo, al ocultar el asesinato del Esclavo. Finalmente, Luis Rodríguez Pastor (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) defiende la idea de que los militares no están para enseñar valores, porque ellos tienen una visión unilateral de la vida.

La crítica literaria ha coincidido en señalar que la educación que promovía el Colegio Militar Leoncio Prado no era realmente la que estaba en conciencia de la sociedad peruana de la novela, mientras que se ha descuidado algo muy particular: se trata de una escuela con autoridades que han tenido una preparación en el Ejército, argumento que no ha considerado de

manera implícita la crítica al respecto (como la propuesta por Doménech, McMurray, Moreno Cambara y Nunn), la cual ha reincidento en que la educación militar debería ser similar a una enseñanza que se recibe en aulas normales con gente preparada por educación superior.

Las deficiencias y los valores no tendrían que estar relacionados con la formación de los estudiantes (como lo han indicado Lafforgue, Nunn, Cházaro Flores, Kristal, Fontaine, Oviedo, Cercas, Tola de Habich, Grieve, Kerr, Moreno, Tuesta, Gallagher y Rodríguez Pastor), puesto que ellos se perciben no solo en un colegio militar, sino en cualquier tipo de institución; lo que resulta de importancia para la formación del cadete es la interacción que existe con algún personal que lo eduque bajo sus criterios (considerando la modalidad de enseñanza duramente jerarquizada, por lo tanto, habrá cierta variación con un educando particular). El Leoncio Prado sí cumpliría con su tarea de que el cadete adiestrado en su institución sería distinto de un estudiante de otro colegio; incluso, en la novela, se hace explícita esa diferencia, considerando que este instruccinamiento ocasionará problemas receptivos en los alumnos (la educación castrense es exigente, y esta modalidad peculiar ya es conocida por quienes matriculan a sus hijos, por lo que lo que suela ocurrir posteriormente se realizará bajo las plenas conciencia y libertad de los mismos).

1.5.1.3. La apropiación de antivalores

En *La ciudad y los perros*, hay una superficialidad que se representa por la hipocresía con respecto a la educación y la disciplina que se están forjando dentro del Colegio Militar, según la crítica literaria. Hay posturas reincidentes vinculadas con conductas antagónicas que reforzarían los falsos valores en la institución, como también se evidencia en el grupo formado por algunos estudiantes (el Círculo); asimismo, existiría un personaje que podría contrarrestar ese déficit en general: el teniente Gamboa.

Los siguientes planteamientos justificarían cuáles serían esos antivalores promovidos por la educación militar que están recibiendo los alumnos del Leoncio Prado. Ambrosio Fornet (1964, p. 132) especifica que Vargas Llosa, por medio del tratamiento diverso y diferenciado, pero unitario, intenta descubrir los vicios de un sistema y la hipocresía de quienes lo fundamentan. Luis Harss (1966, p. 430) duda de la idea de justicia que se fomenta en la novela, si es que se trata de la acción militar (castigar, decir la verdad o mentir). Frank Dauster (1970, p. 274) plantea que la intención del autor sería mostrar Lima como una sociedad inhumana regimentada que obliga a una moral y un intelecto convencionales. Hernando Valencia Goelkel (1976) sostiene que la novela niega aquellas estructuras y valores, fingidos o reales, del mundo exterior. Sergio Cházaro Flores (1993) compara el Colegio Militar con un reformatorio o un emblema de posición social, por lo que la realidad sería otra, porque no hay moral dentro de la institución y es difícil abarcarla. Sergio Vilela Galván (2003, p. 29) y Silvia Hopenhayn (2011, p. 65) determinan

que los cadetes están propensos en el Colegio Militar a desarrollar un gran impulso a gozar y disfrutar de su libertad. Carlos Granés Maya (2004, pp. 190-192) también plantea que en la institución se fomentan vicios en vez de valores, basados en una disciplina militar, la ley del más fuerte y el entorno machista: parámetros que permitirían interactuar al cadete en la realidad. Sarah Osgood Brooks (2005, p. 124) indica que los alumnos del Leoncio Prado no están aprendiendo valores, sino lo contrario. José Morales Saravia (2011, p. 92) se basa en el argumento de que en esa institución no hay orden y disciplina, más bien, una constante agresión y un estado a la defensiva. Y José Miguel Oviedo (2012, p. XL) plantea que el Colegio Militar sería una contraimagen, puesto que se desajusta entre la realidad y su proyecto: es lo opuesto semánticamente.

Sobre la base de los personajes que se desenvuelven bajo esta dinámica, específicamente, se hallan el Círculo y el teniente Gamboa. Por un lado, Nicasio Perera San Martín (1980, pp. 819-820) plantea que el Círculo es el verdadero protagonista de la novela, debido a su función dinámica, sus leyes, su violencia y su humor negro. Asimismo, Ludy Sanabria (2011, p. 7) añade que este grupo instauraría una nueva jerarquía en el Leoncio Prado, a la que todos deben someterse, porque controlan desde el robo de exámenes hasta el tráfico de licores y cigarrillos en la institución. Por otro lado, parte de la crítica literaria ha fijado sus análisis en el teniente Gamboa, ya que lo considera como el único personaje que se contrapone al universo militar corrupto y violento. Por ejemplo, José María Arguedas (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) identifica la imagen amarga y escéptica del mundo de

La ciudad y los perros, una vez realizado ese proceso, la contrasta con la figura positiva que tendría el teniente Gamboa. Washington Delgado (1964, p. 314) menciona que la idea de la novela es representar un mundo castrense, donde el teniente Gamboa resulta el más humano de los personajes. Al igual que Sharon Magnarelli (1976, p. 40) y Frederick M. Nunn (1987, p. 465), quienes prevalecen la fidelidad del mismo hacia el servicio y su disciplina. Gustavo Correa (1977, p. 91) se refiere a él como si se tratase del único oficial de integridad y carácter en la academia, debido a que se ocupa de las verdaderas causas de la muerte del Esclavo. Para Miguel Gutiérrez (1988), Karen Díaz Reátegui (2004, p. 55), Juan Gabriel Vásquez (2011, pp. 319-320), Guadalupe Nettel (2011, p. 88), Alonso Cueto (2012, p. 10; 2013), Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) y Víctor Montero Cam (2014), la figura del teniente Gamboa sería representativa por ser un modelo de honor, lealtad, deber y compromiso ético con el mundo militar. Efraín Kristal (1998; 2012, pp. 549-551) lo califica como un personaje solidario; aunque también muestra modalidades de justicia al presentar la acusación hecha por Alberto con respecto a los robos y el comercio ilícito de alcohol y tabaco. Sergio Cházaro Flores (1993, pp. 94, 110) lo compara, incluso, con el Jaguar, por no existir en ellos ninguna autoridad de por medio; por otro lado, lo que impediría creer en principios morales bien establecidos sería la inmoralidad de la institución y los reglamentos alterados. Max Silva Tuesta (2010, p. 27) considera al teniente Gamboa como el único héroe de la novela, por ser auténtico y leal, ya que los demás personajes serían antihéroes. Silvia Hopenhayn (2011, p. 66) lo construye a partir del tránsito por la vía del desencanto y el cinismo, tras descreer del Ejército, institución a la que se sirvió fielmente. Javier Cercas

(2012, p. 495) nota la comprensión que posee este personaje con la farsa de lo vivido (valores incompatibles o pervertidos). Finalmente, Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014) sostiene que el teniente Gamboa es distinto de los otros militares, pero luego terminará sumergido en esa hipocresía.

En respuesta a estas posturas, se observa una difusión de conductas antagónicas, como ya lo señalaban Fornet, Harss, Dauster, Valencia Goelkel, Cházaro Flores, Vilela Galván, Hopenhayn, Granés Maya, Osgood Brooks, Morales Saravia y Oviedo, que se evidencia en los cadetes, debido a una formación que están recibiendo en el Colegio Militar. Ante estas posiciones, nuevamente, reincidiría en que habría que distinguir bien entre un colegio militar y uno del Estado, puesto que lo que se ha adquirido en los cadetes de *La ciudad y los perros* es una forma adulta de comportamiento, la cual ha sido acelerada por el trato violento de la institución; sin obviar, por cierto, los antivalores, los cuales estarían permitidos en el Leoncio Prado (nada aseguraría que aquellos cadetes tendrían posturas criminales o delincuenciales en la ciudad: podría suceder con Alberto Fernández o Ricardo Arana, aunque aquello no se evidencia directamente en la novela; en cambio, el Jaguar sería una excepción, mas no es una lógica determinista, pues todos los asesinos no surgen de esa institución). De las propuestas de Arguedas, Delgado, Magnarelli y los que hacen su análisis sobre el teniente Gamboa, se esclarecen las cualidades óptimas y disciplinadas del mismo; aunque la crítica más certera me resulta la de Silvia Hopenhayn, ya que este personaje se distanciaría de lo tradicional: la creencia de que el Ejército cumple sus normas responsable, sincera y democráticamente, motivo por el que él alteraría su cosmovisión

sobre los valores en los cuales cree; pues, luego de que se le ordena que vaya a provincia, ya sabe cómo es realmente el universo militar.

1.5.1.4. La configuración como microcosmo de la capital

El Colegio Militar Leoncio Prado ha sido tomado en cuenta en los análisis para proponer la relación y el anclaje que tendrían con la realidad peruana; específicamente, con la ciudad de Lima, la cual es representada.

Para el caso del Colegio Militar, Frank Dauster (1970, p. 274), Joel Hancock (1975, p. 38), John Reed (1978, p. 17), Mary E. Davis (1981, p. 125), José Promis Ojeda (Oviedo, 1981, p. 71), Susan Tritten (1983, pp. 643-644), Alonso Cueto con Úrsula Freundt-Thurne (2003, p. 27), Borys Salazar Jaque (2005), Alfredo Pastor (2010, p. 1), Ludy Sanabria (2011), Efraín Kristal (2012, p. 540), Marco Martos (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio), Carlos Garayar (2012, p. 513) y Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014) comparan el Colegio Militar con un microcosmo o «la sociedad en miniatura», debido a los temas representados, como los vinculados con lo etnológico, lo sociológico, lo económico, lo cultural, lo militar y el machismo en los personajes, que se desarrollarían para configurar un espacio explícito, donde se evidencian acontecimientos de la realidad peruana. Mas, no solo se tomaría este microuniverso con este fin social, sino que tendría una funcionalidad técnica, como la que plantea Pedro de Felipe (2012, p. 89), quien sostiene que el microcosmo del Leoncio Prado se produciría en hallar perfectamente la felicidad entre las interacciones del Esclavo, el Jaguar y el Poeta con Teresa.

Por otro lado, Guadalupe Fernández Ariza (1980) argumentaría que no hay un solo microcosmo, sino varios, como el del individuo, el Círculo, el Colegio Militar, la ciudad y la nación peruana.

El Colegio Militar también tendría otra forma de ser percibida por la realidad, porque se configura como una sociedad cerrada, tal como lo proponen Alberto Escobar (1964, pp. 120-121), Gustavo Correa (1977, pp. 89-91), Néstor Tenorio Requejo (2003, p. 151), Alonso Cueto (2011, p. 577), Fernando Iwasaki (2011, pp. 139-140) y Jorge Edwards (2011, p. 24); esta idea se manifiesta, puesto que la institución se manifiesta en un espacio cerrado y carcelario, donde se lucha por el anhelo de poder, muy distinto de la realidad coetánea del Perú; es decir, no formaría parte ni siquiera del momento histórico por el cual atraviesa esa sociedad.

Max Silva Tuesta (2010, p. 29) se equivoca al mencionar que aún no se ha hecho un estudio con respecto a la ciudad que representa *La ciudad y los perros*, y que más se ha detallado sobre la caracterización de los personajes. Postulado que es contradicho, debido a la existencia de un estudio anterior, realizado por Balmiro Omaña (1987, p. 141), quien ha calificado la ciudad como un macrocosmos, que se configuraría por una temática hipócrita, irresponsable, vacía, violenta, depravadora y que se halla en constante degradación. Posterior a esta premisa, se encuentra el estudio de Juan Antonio Masoliver Ródenas (2011, p. 111), quien plantea que en la novela se muestra un macrocosmo; y el análisis realizado por Marco Martos (2012a, p. XXVI; 2012b, p. XXXVIII), en el que se proporciona mayor importancia a la ciudad y el ambiente que esta

configura, en vez de a los personajes (postura contraria a la de Max Silva Tuesta), porque el narrador se encargaría de describir ese espacio con ambientes opacados, como si se tratara del Infierno.

También, el Colegio Militar y la ciudad de Lima han sido estudiados recíprocamente, tal como lo realizaron Peter Bikfalvy (1975), Sharon Magnarelli (1976, p. 35), Roy Albert Kerr (1983a, p. 22), José Miguel Oviedo (2010, 2012), Edward Medina Frisancho (2012, p. 12), Javier Cercas (2012, p. 484), Marco Martos (2012a, pp. XXVI-XXVII) y Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre), quienes han resaltado la dualidad y algunas contraposiciones en relación con estos espacios ya señalados, los cuales no serían dos mundos que están en contradicción incompatible, puesto que uno es abierto (la sociedad: macrocosmos); y el otro, cerrado (el Ejército: microcosmo).

Coincido con los análisis hechos por Peter Bikfalvy, Sharon Magnarelli, Roy Albert Kerr, José Miguel Oviedo, Edward Medina Frisancho, Javier Cercas, Marco Martos y Agustín Prado Alvarado, por contener una explicación verosímil al encasillar el Colegio Militar como microcosmo y la capital como macrocosmo, ya que otros análisis revelan las delimitaciones existentes en los espacios, mas no articulan la conexión y las estrategias de interacción que surgen entre los personajes con los lugares donde se desenvuelven. Aunque postulo que estos territorios son convencionales y dependerá mucho del modo de insertarse en estos para conseguir un objetivo especial (educación, formación de una identidad autónoma, conocimiento general para saber interactuar con cualquier persona, etc.).

1.5.2. La novela como representación de la violencia en el Perú

La ciudad y los perros (1963) ha sido analizada desde el tópico de la violencia para aludir a algunas conductas manifestantes en los personajes (asumidas desde su propia individualidad, como también en su colectividad) y que, a la vez, ellos serían representativos para mostrar una crítica a la sociedad peruana, ya sea aludiendo explícita o implícitamente a la violencia, desde el punto de vista familiar, al igual que el sexual, junto con consideraciones críticas, manifestaciones racistas como un tipo de exclusión social, suposiciones de denuncia en función de la sociedad, la realidad sociopolítica o el militarismo; o, finalmente, con vínculos temáticos sobre la base de la civilización en conflicto con la barbarie.

1.5.2.1. La violencia explícita

En función de la violencia, que es mencionada explícitamente por parte de la crítica literaria, Julio Cortázar (Vásquez, 2011, p. 319) plantea la idea de que *La ciudad y los perros* es un libro exasperado de una violencia y una fuerza nada común en nuestros países. Por otro lado, Ambrosio Fornet (1964, p. 129) sostiene que este tema en la novela ya no es abordado como una cotidianidad, sino como una vivencia identificable para el lector. De manera similar, José Promis Ojeda (1967) opina que la violencia sería producto de una falsificación del código de honor y los valores auténticos. Rosa Boldori de Baldussi (1969, p. 44; 1974, p. 22) argumenta que existiría una violencia ideológica que determina las imposibilidades de superar los condicionamientos sociales impuestos, que

son representados por medio de chantajes, incomunicación, presiones, torturas e imposiciones de todo tipo. Wolfgang A. Luchting (1976) plantea que los personajes modificarían su conducta por la presencia de la sociedad violenta, que se dirige en contra del orden, se critica y se condena por los constantes abusos, muertes y jerarquías inmersos involuntariamente. Sharon Magnarelli (1976, pp. 40-42) alude a que el único medio para ingresar al mundo militar es a través de la violencia, acompañada de hipocresía ética. Hernando Valencia Goelkel (1976) indica que la violencia es institucional y que el colegio es similar al de la aristocracia inglesa. Gustavo Correa (1977, pp. 90) analiza el tema de la violencia desde los tópicos de la justicia y la falta de compasión, es por ese motivo que se busca aniquilar el miedo, dentro del culto de la hombría y el machismo. José Miguel Oviedo (1978, p. 19) precisa que en *La ciudad y los perros* (1963) hay una lucha contra el sistema que se desarrolla dentro del Leoncio Prado. Charles Rossman y Alan Warren Friedman (1983) infieren que el autor aborda temas como la violencia, la opresión, la dictadura, la civilización contra el barbarismo y la soledad, por los que muchas veces se aparta a la víctima del mundo profano. El Instituto de Cooperación Iberoamericana (1985, p. 33) construye la posibilidad de que la violencia apreciada en la novela representa el vínculo histórico con la sociedad peruana, al querer pensar que se puede poseer una verdad absoluta por medio de doctrinas y tradiciones. Balduino Omaña (1987, p. 141) deduce que hay un predominio de mundos caóticos, corrompidos, inmorales, falsos, aniquilantes, por el que la violencia es ilimitada y sus víctimas se dejan influir por la bestialidad y la frustración, por más que tengan la intención de cumplir con un código ético adecuado. María Eugenia Moreno Cambará (1987) dice que en *La ciudad y los perros* (1963)

hay un interés por mostrar la violencia innata de cada hombre, en la que se desarrolla la dualidad entre corrupto-víctima, junto con la de corruptor-victimario, tanto así que podría hacerse referencia a una víctima colectiva. Ismael P. Márquez (1994, p. 45) sostiene que en ese ambiente escolar la violencia moral sería más agresora que la física. Armando Goncalves Pereira (1995, p. 20) detecta, simplemente, la presencia de la violencia en la novela. Carlos Eduardo Zavaleta (1997, p. 253) identifica la agresividad como tema en general. Efraín Kristal (1998, p. 38; 2012, pp. 555-556) observa y analiza los factores negativos existentes en el Colegio Militar, como la violencia y el alcoholismo; además, plantea que en *La ciudad y los perros* (1963) los personajes reconocen lo inmoral y viven constantemente en una guerra social (en la que hay vencedores y vencidos), en vez de hacer algo por contrarrestar lo inmoral; pues, al no haber ni un intento por modificar de actitud, se convertirían en cómplices de esa injusticia. Los críticos literarios Helena Establier Pérez (1998, p. 140) y Julio Roldán (2000, p. 12; 2012) planteaban que la violencia y el mal en la historia son determinantes para transformar la sociedad. Francisco Miró Quesada (Forgues, 2001, p. 133) explica la manera en que la novela funciona como una representación de la violencia, que pretende acabar con los principios sociales ya fundados. Daniel Castillo Durante (Forgues, 2001, p. 202) argumenta que Vargas Llosa criticaría las prácticas políticas de su sociedad, por el hecho de que se percibe la violencia de forma cercana, la cual se responsabiliza de esclavizar al hombre. Mar Estela Ortega González-Rubio (2005) precisa que la violencia en esta obra literaria se encargaría de estratificar a los personajes y volverlos irreconciliables. Borys Salazar Jaque (2005) detecta la presencia de la violencia institucional (incluso,

infrainstitucional), porque atraviesa por procesos de modernización que resultan incompletos o fallidos; además, articula el concepto de violencia definido por Ariel Dorfman, planteado en la novela, puesto que se aprecia la violencia horizontal, por medio del «bautizo» de los cadetes ingresantes (ritual de iniciación a la vida militar), acompañados de golpes, insultos y escupitajos; asimismo, esta violencia se fusionaría con el rol de la institucionalidad; por ejemplo, al exigir códigos de corrección social (orden, disciplina y trabajo), se logran prácticas de sabotaje y resistencia que resultan antagónicas para el conjunto de normas. Roland Forgues (2006, p. 55) propone que la violencia para los protagonistas sería parte de la superación de sí mismos, ya que en la adolescencia hay una preocupación por la edad madura, los temas viriles, la impotencia, la castración, la sexualidad, la homosexualidad, la camaradería, la fidelidad al grupo y la violencia en todos sus niveles. John J. Junieles (2006) plantea que la violencia se acrecienta en la sociedad por el deseo de dominación y rebeldía, que se convierte en un instrumento homogéneo y esperanzador para desarrollarse y lograr una aceptación, aunque no resulta del todo satisfactorio: hay una sensación de marginalidad y las víctimas terminan siendo culpables. Carlos Arturo Caballero Medina (2011, p. 203) reconoce que en *La ciudad y los perros* (1963) se presencia la violencia institucionalizada y el autoritarismo que deshumanizan al hombre. Alonso Cueto (2011, pp. 570-571) señala que los personajes poseen cierta violencia por el poder, por ello, se explica la rebeldía contra las autoridades, como lo hace el Jaguar al instituir el Círculo o Alberto al denunciarlo. J. Ernesto Ayala-Dip (2011, p. 452) considera la propuesta de que la novela sería una metáfora de la extendida violencia en el Perú. Fernando Iwasaki (2011, p. 140) menciona sobre el enfoque violento

que se aprecia de la realidad peruana por medio de los cuarteles y los burdeles. Ludy Sanabria (2011, p. 6) detecta la presencia de la violencia social en la ciudad, la cual se acentúa mientras no haya autoridad en la sociedad. Cristhián Montes (2011) indica que la binariedad victimario-víctima consigue la asociación de elementos negativos que se le atribuye a la denominación «perro»; a la vez, esta conexión negativa oscurece y degrada, entre otros elementos, la responsabilidad ética que deben tener las instituciones educativas y la familia para mostrar una sociedad violenta, brutal, corrupta y machista; añade, también, que en esta obra literaria la violencia es necesaria, debido a que esta ha formado sociedades en la historia política de Occidente. Silvia Hopenhayn (2011, p. 71) propone que la violencia tendría un rol positivo, porque serviría para desarrollar algunas virtudes, como la sumisión y la lealtad. Para José Manuel Blecua (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio), la violencia se patentó en esa realidad en la que no hay sentido cultivar la moralidad. Marco Martos (2012a, p. XXIII) identifica que la violencia es necesaria para resolver los asuntos en el colegio. Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) analiza el mundo violento de la institución militar. Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) y Diana Amaya (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) detectan la violencia en toda la novela, junto con la visión pesimista y apocalíptica. Finalmente, Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014) defiende la idea de que en *La ciudad y los perros* (1963) se pervive una atmósfera sórdida y violenta.

Boldori de Baldussi, Valencia Goelkel, P. Márquez, Salazar Jaque y Sanabria han coincidido en hallar algunos elementos que le permiten referirse

intencionadamente a un tipo de violencia, puesto que la han calificado de ideológica, institucional, moral, infrainstitucional, horizontal y social, mas no se desarticula el funcionamiento de esta en los personajes, que requiero para analizarlos como tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). Hay un interés, en general, por la crítica en catalogar la violencia de manera universal y generalizarla sobre el medio en el cual se desarrolla *La ciudad y los perros*, como apreciarla en la sociedad, el colegio, las autoridades, mas no en un determinado personaje, con sus respectivos estudios y tipologías pertinentes. Por otro lado, en el plano ideológico, las ideas postuladas por Julio Roldán, Silvia Hopenhayn, Cristhián Montes y Marco Martos me parecen las más acertadas, debido a que la intención de Vargas Llosa es percatarse de cómo el hombre se libera de esa esclavitud que le impone la sociedad y busca solucionar sus percances; pero podría serse más preciso si se pensara en cómo los personajes van madurando, luego de haber experimentado con distintas conductas, con las que están seguros que alcanzarán el poder.

1.5.2.2. La violencia implícita

La violencia ha sido abordada también de modo indirecto, es decir, no se ha hecho mención de la misma, pero sí se han tratado temas que argumentan la degradación de la sociedad peruana que es representada en *La ciudad y los perros* (1963). Joel Hancock (1975, p. 38) y Marco Martos (2012a, p. XVIII), por ejemplo, han comparado la ciudad desarrollada en la novela con una jungla, donde los animales luchan por la existencia. Hernando Valencia Goelkel (1976) fundamenta que Vargas Llosa evidencia un mundo de necesidades (economía,

clases sociales, justicia y libertad), donde los jóvenes están insertos en un sistema establecido pero inmoral. Nicasio Perera San Martín (1980, p. 817) sostiene que hay una muestra de los conflictos psicológicos y sociales, junto con las mentalidades y los comportamientos. Adolfo Cisneros (1993, p. 21) plantea que la novela aludiría al universo de los adolescentes y la educación secundaria militar en el Perú, donde se resalta el aprendizaje de las naciones latinoamericanas en la modernidad, con cierta dependencia económica, social y cultural. Mientras que, para Efraín Kristal (1998, p. 38; 2012), el Colegio Militar significa un mundo representado por adolescentes de clases inferiores, como también, una sociedad regida por el crimen. Carmen Rodríguez Moncada (2001) enfatiza las notorias desigualdades y enfatizados conflictos de la realidad peruana, por medio de la diversidad de historias de los personajes. José Miguel Oviedo (Forgues, 2001, p. 86) reconoce la formación de un libertino, ya que se emplean constantemente elementos como burdeles, discotecas, bares, entre otros. Carlos Granés Maya (2004) sostiene que el autor busca analizar algunos vicios sociales, como la hipocresía, la corrupción y la obnubilación, los cuales impedían que la sociedad peruana dejara de configurarse como entidad subdesarrollada. Sarah Osgood Brooks, (2005, p. 123) considera que las prácticas antiéticas de *La ciudad y los perros* (1963) son las perdurables en la sociedad actual. Mar Estela Ortega González-Rubio (2005) argumenta que el autor representaría los problemas éticos que se viven en la realidad peruana. Juan Antonio Masoliver Ródenas (2011, p. 98) construye la posibilidad de que en esta obra literaria se perciba el término «barrio», como un espacio propio de los muchachos para el juego. Silvia Hopenhayn (2011, p. 65) determina los temas de la traición y la denuncia,

producidos con el robo del examen. Víctor García de la Concha (2012, p. XCIV) menciona que hay un deterioro universal de valores por la fuerza y el desenfreno de las conductas en la institución militar. Danubio Torres Fierro (2012, septiembre, pp. 25-26) propone que la novela se sustenta en la fatalidad, por la que el autor trata de mostrar al peruano en tanto testigo y víctima. Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) fundamenta que los adolescentes de esta obra literaria viven un universo propio de la sociedad limeña (burguesía), que se rige por ciertos rituales de la cultura de masas. Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) plantea que los cadetes son víctimas y victimarios, producto del opresivo sistema; por ello, se presencia la lucha contra el poder, sin importar los anhelos personales.

La presentación que han hecho todos los críticos del párrafo anterior de estos elementos antagónicos sirve para la construcción de ese mundo vil que se representa en el Leoncio Prado; es por ello que luego se puede apreciar notoriamente la noción del héroe o el protagonismo que tienen los personajes al vincularse con el plano ético, porque se contrastan con el común de los cadetes que han sido regulados por las prácticas constantes de violencia.

1.5.2.3. La violencia familiar

Esta se aprecia en *La ciudad y los perros* dentro de las vidas privadas de los personajes que estudian en el Colegio Militar Leoncio Prado. La crítica literaria se ha encargado de analizar, desde distintas vertientes, la variedad de propuestas que pueden derivarse de la novela. En primer lugar, se analiza esta

anomalía en la familia desde el tópico de la costumbre o la cotidianidad en el que se ha inmerso la violencia; en segundo lugar, se hallan los análisis que están enfocados en demostrar la presencia de familias disfuncionales en los personajes señalados; tercero, se relaciona con el tema de la violencia familiar con un anclaje psicoanalítico (complejo edípico); finalmente, hay un estudio que clasifica los tipos de familia que se hallan en esta obra literaria.

En relación con el primer tema, Mary E. Davis (1981, p. 124), Efraín Kristal (1998, p. 36), John J. Junieles (2006) y Guadalupe Nettel (2011) argumentan que en la novela las familias ya se han acostumbrado a vivir con la violencia, por lo que la mujer es maltratada y se muestra dependiente de las acciones del hombre: aquello formaría parte de su cotidianidad.

Sobre la mala constitución de la familia, Frederick M. Nunn (1987, p. 464), Sergio Cházaro Flores (1993), Ana María Hernández de López (1994, p. 324), Efraín Kristal (1998, p. 36), Silvia Hopenhayn (2011, p. 75), José Miguel Oviedo (2012) y Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) mencionan que los personajes no poseen una familia nuclear (compacta y unida), sino disfuncional (ausencia de algún cónyuge).

En función del planteamiento psicoanalítico, María Eugenia Moreno Cambara (1987), Roy Charles Boland (1988a, 2013), en la Universidad Complutense de Madrid (1989, pp. 109-110) y Silvia Rogel (2011, p. 3) sostuvieron que hay una presencia disconforme con el padre (enfocada en el complejo edípico; es decir, con cierto temor a la castración simbólica).

Con respecto al último punto, Guadalupe Nettel (2011, pp. 80-81) señala que en la novela se representan cuatro tipos de familia, identificables dentro de las sociedades latinoamericanas.

Las posturas halladas sobre la violencia familiar me parecen acertadas, ya que hay un rechazo a la figura paterna, debido al constante maltrato que sufren los personajes, junto con sus madres; aunque el mayor problema que genera una alteración en las conciencias de los adolescentes es poseer una familia disfuncional, tal como ya lo han precisado Frederick M. Nunn, Sergio Cházaro Flores, Ana María Hernández de López, Efraín Kristal, Silvia Hopenhayn, José Miguel Oviedo y Marie-Madeleine Gladieu, puesto que, al faltar un cónyuge, no hay limitaciones que puedan obligarse de manera rígida a los hijos, por lo que generaría su propio libertinaje y sus constantes manifestaciones violentas.

1.5.2.4. La violencia sexual

Este tema ha sido analizado por la crítica literaria con mucha prudencia, porque las relaciones sexuales forzadas (o violaciones) no son explicitadas en la novela, pero sí existe cierto grado de erotismo, la iniciación que tienen los cadetes sobre la sexualidad y un abuso zoofílico, por el que se aprecia el sexo, evidentemente, de parte de cadetes con animales.

Como parte inicial de este tema, el erotismo demarcaría una representación implícita del sexo. Roy Charles Boland (1988a, p. 41) afirma

que la escritura erótica de Alberto Fernández justifica su frustración sexual, por lo que se trata de un símbolo de castración freudiana. Max Silva Tuesta (2010, pp. 26-28) sostiene que los personajes masculinos y femeninos se rigen por una dinámica sexual de erotismo y castración. José Morales Saravia (2011, p. 96) menciona que el nivel erótico de la novela se sobrepone a la humanización del animal. Mas, hay un argumento en contra que reformula lo planteado anteriormente, tal como lo explica Luis Sainz de Medrano (1997, p. 137), quien desarrolla la idea de que no hay presencia del auténtico erotismo en *La ciudad y los perros*, ya que los elementos empleados, como los de la prostitución y la morbosidad de los cadetes, no están basados en lo testimonial (unión entre realismo y naturalismo).

La iniciación a la sexualidad es un tópico reiterativo en el Colegio Militar, puesto que provoca un interés desenfrenado y diversas prácticas morbosas que empeoran la ética del estudiante. Al respecto, M. Cecilia Romea Castro (1994-1995, p. 110) investiga la importancia que tiene la admisión en un grupo o un clan (el Círculo), como parte también de la iniciación a la sexualidad. Roland Forgues (2006) postula que la violencia se vería compuesta en los adolescentes, debido a la búsqueda de prácticas sexuales, esta sería la que ocupa un rol importante, ya que los protagonistas la usan para superarse a sí mismos. José Miguel Oviedo (2012, p. XXXIII) plantea que son evidentes muchas escenas de violencia sexual.

Sobre la zoofilia o el sexo que posee uno de los personajes con un animal, demostraría esa anomalía existente entre las interacciones sociales. En

función de lo referido, Luis Harss (1966, p. 437) menciona que el Boa sería ese horror del colegio del cual nadie se percató, puesto que realiza relaciones sexuales con un animal. Joel Hancock (1975, p. 42) indica que en el plano sexual hay un vínculo sadomasoquista, como se observa en el personaje el Boa, junto con la Malpapeada. Arturo Fontaine (2012, p. 1) sostiene que la sexualidad de los adolescentes se bifurca: o es sexo puro sin reciprocidad (onanismo, la gallina o la puta) o se idealiza (como se hace con Teresa, similar a Dulcinea del Quijote).

Considero que sí está presente el tema del erotismo, por lo que discrepo con Luis Sainz de Medrano, quien afirma lo contrario en la novela; y también me resultan válidos los argumentos en función de enfatizar los actos que estimulan la iniciación a la sexualidad en los cadetes, como lo han propuesto M. Cecilia Romea Castro y Roland Forgues, aunque no asumo que exista explícitamente el tópico de la violencia sexual, que me parece una interpretación muy forzada de texto, tal como lo ha referido José Miguel Oviedo.

Estos dos primeros temas (el erotismo y la iniciación a la sexualidad) resultan de suma importancia, porque generan transformaciones en las actitudes de los personajes; mientras que la noción de la zoofilia sí sería más desvinculado, aunque no por eso inválido, debido a que se aplica con el Boa, pero es un caso más particular, por lo que no tiene tanta relevancia con respecto al texto y se distancia del análisis del cual me apoyo para analizar la tríada protagónica.

1.5.2.5. La exclusión social: racismo

Algunos críticos literarios han determinado que la novela de Vargas Llosa desarrolla el tema del racismo; es decir, la exclusión por razas asumidas como inferiores.

Por ejemplo, Susan Tritten (1983, p. 643) y Carlos Eduardo Zavaleta (1997, p. 253) han sostenido que en *La ciudad y los perros* (1963) se retrata la visión más pesimista, enajenada y horrorizada de la realidad social mestiza. Sobre el mismo tema, Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) ha planteado que en la misma se muestra la complejidad de la vida peruana en una etapa vulnerable para la sociedad limeña, que se caracteriza por la migración de provincianos a la capital. Al igual que Frederick M. Nunn (1987, p. 457), Román Soto (1990), Herbert Morote (1998, p. 37), Borys Salazar Jaque (2005), Alfredo Pastor (2010, p. 4) y Víctor García de la Concha (2012, p. LXVII) defienden la idea de que sí hay racismo en esta obra literaria, por lo que no se trataría de una convivencia con las diversas razas mestizas del Perú, sino de un conflicto, muchas veces dicotómico, entre costa y sierra. Silvia Hopenhayn (2011, p. 75) argumenta que el racismo también se asocia a cargos militares; por ejemplo, se construye una noción de serrano con la de militar en uno de los pasajes de la novela. Además, habría una función más global al sostener Ramón Mujica Pinilla (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) que el racismo sería un motor que impediría la reivindicación del Perú luego de la etapa colonial.

Las propuestas que desarrollan Tritten, Zavaleta, Cueto, Nunn, Soto, Morote, Salazar Jaque, Pastor, García de la Concha y Mujica Pinilla resultan un tanto radicales, porque al plantear que existe racismo en esta obra literaria y que se le vincule parte de la historia del Perú para defender esa premisa me parece un tanto absurdo, pues *La ciudad y los perros* (1963) no debería analizarse por el contexto, sino por la temática de la violencia que está perenne en ese microcosmo.

La fundamentación de Silvia Hopenhayn es la más próxima, ya que ella ha precisado que el racismo se condiciona a un tipo de personaje («serrano» es el «militar»); aunque no es tan preciso aún, pues yo postularía que este tópico es inexistente en *La ciudad y los perros* (1963), debido a que lo único que se pretende en la convivencia de los cadetes en el Colegio Militar es buscar técnicas de supervivencia, y una de ellas es la de intentar hacer sentir menos al otro (el serrano Cava no es maltratado como el Esclavo, puesto que el racismo no es lo primordial para recibir un abuso), aunque no funciona en esta obra literaria: los personajes que son criticados por su color de piel no padecen de resentimientos; lo que predomina allí es la actitud violenta para poder destacar.

1.5.2.6. La denuncia social, sociopolítica y militar

Sobre la base del tema de la denuncia que se manifiesta en la novela, se puede hacer una división por tres categorías tratadas por la crítica literaria: denuncias social, sociopolítica y militar.

La primera se vincula con la denuncia social, como la que ha postulado Julio Manegat (1964, p. 298), al sostener que *La ciudad y los perros* (1963) no renuncia a este tópico, porque se demuestra con la reflexión crítica, que puede llevarse acorde con el uso de técnicas narrativas, sin perjudicar la comprensión total del texto y la representación de la realidad. Este planteamiento ha sido desarrollado también por Jorge Campos (1964, p. 304), Ilse Adriana Luraschi (1978), María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 38) y Antonio Orejudo Utrilla (2012, p. 3), quienes determinarían que el autor denuncia la mala función de la sociedad: familia, mundo militar y sexual. Antonio Cornejo Polar (1982, pp. 137-138) calificaría la escritura novelesca de Vargas Llosa como un ejercicio de revelación y crítica de la realidad social. José Miguel Oviedo (1982) precisa sobre la intención del autor, la cual se basaría en la composición de la condición humana, en tanto proceso social o expresivo. Por otro lado, Hernando Valencia Goelkel (1976) indica que esta obra literaria aborda temas de la cotidianidad, pero que no pretende llegar a una generalización de la realidad peruana.

La segunda categoría, que defiende la idea de que la novela de Vargas Llosa tendría algún vínculo sociopolítico, ha sido fundamentada de forma opuesta por Ramón Masoliver (1964, p. 12), Mario Benedetti (1967), Jorge Lafforgue (1969, p. 123), Mary E. Davis (1981, p. 118), James Higgins (2007, p. 139), Oswaldo Páez Barrera (2011) y Fernando Iwasaki (2011, p. 143), quienes han propuesto que esta obra literaria no tendría ni una intención sociopolítica ni revolucionaria ni socialista ni izquierdista por parte del autor, aunque sí se criticaría el orden social imperante, que posee su propia organización y una

estructura artística destacable. También, Darío Villanueva (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio) sostiene que *La ciudad y los perros* (1963) no debe ser estudiada a partir de su contexto político y formal en lo literario. En cambio, Juan Jesús Armas Marcelo (1978, p. 68) argumenta que sí hay un discurso crítico de esa índole, propio de la anarquía. De igual manera, David P. Wiseman (2010, p. 52) y Efraín Kristal (Kristal y Sobrevilla, 2002, p. 239; 2012, p. 556) contraponen el fundamento inicial, pues para ellos sí se presenciaría una función sociopolítica y socialista, la cual buscaría liberar al individuo de las circunstancias represivas. Además, Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) plantea que en esta obra literaria se muestra la realidad de la dictadura, sin llegar a imponer una ideología. Finalmente, Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) también apoya esa idea, al ver en esta obra literaria la articulación del caudillismo.

Y el tercer tipo de denuncia se relacionaría con el militarismo; críticos literarios como José Luis Martín (1974, pp. 44, 60), Frederick M. Nunn (1987, p. 457), Francisco Lombardi, junto con Gustavo Bueno Sánchez y Pablo Serra (1987), Sergio Cházaro Flores (1993, p. 6), Washington Delgado (1964, p. 314; Morote, 1998), Herbert Morote (1998, p. 80), Mar Estela Ortega González-Rubio (2005), Alfredo Pastor (2010), Arturo Fontaine (2012, p. 1) y Gerald Martin (2012a, p. 152) han desarrollado la noción de que en esta obra literaria hay una crítica al militarismo, debido a su fracaso por instaurar una cultura apta para la solución de los problemas políticos y sociales del país. Ramón Magrán (1994, p. 397) y Carlos Garayar (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) especificarían que la denuncia hacia el militarismo sería por el

tratamiento injusto que tienen los militantes hacia los jóvenes. A ello, Rodolfo Schweizer (1994, pp. 297-299) añade que se rechaza la vida castrense, a causa de la deliberación de conductas atrofiadas, que evidencian el fracaso de la institución, caracterizada por su identidad colectiva, por lo que formaría personalidades individualizadas por la violencia, la corrupción y la insolidaridad. Javier Cercas (2012, p. 491) detecta la práctica sin vacilaciones de los valores militares, como la jerarquía, la disciplina y el cumplimiento del deber. José María Valverde (2012, p. CXLIII) deduce que la idea principal del autor sería eliminar el mito de que un colegio, de esa naturaleza, puede adiestrar en valores a un adolescente.

Estos planteamientos tienden a enfocar, de manera particular, críticas o denuncias a una determinada ideología (o bien es social, sociopolítica o militar), mas no hay secuencia en estas propuestas, ya que observamos segmentos de las tres críticas, aunque podría señalarse que es más notoria la presencia militar, luego la sociopolítica y, finalmente, la social.

En mi opinión, debería analizarse de dónde partiría esa insatisfacción; con ello, se asimilaría una de esas denuncias e invalidar a las otras dos; pero también podrían anularse las tres críticas, puesto que el problema que acontece en la novela se desarrolla en el Leoncio Prado (no en el mundo militar obligatorio, ni la sociedad, ni la política, sino en un colegio que cumple con su propia autonomía educativa); la crítica literaria, en general, no ha considerado esa premisa al momento de delimitar esos espacios referenciales en el texto.

1.5.2.7. La civilización contra la barbarie

Las descripciones anteriores tienden a defender el espacio degradado, propio de la barbarie, con postulados y críticas que poseen como intención desligar cualquier tipo de noción ética y enriquecedora para la sociedad que se plantea en *La ciudad y los perros* (1963); pero también hay otros cuestionamientos que implican el reajuste del tema de la violencia al postular la convivencia de elementos éticos o civilizadores, junto con ese espacio; incluso, han argumentado que la novela en sí configuraría, en su totalidad, contenido moral. Partiendo de la convivencia entre elementos bárbaros y civilizadores, se asumen los postulados de Alberto Escobar (1964), Luis Harss (1966), María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 21), Alejandro Latinez (2006, p. 74) y Ludy Sanabria (2011, pp. 2-3), quienes fundamentan que en esta obra literaria se manifiesta la convivencia de diversas clases sociales, económicas y raciales. José Miguel Oviedo (1982, 2012) sostiene que hay un mundo impuesto en *La ciudad y los perros* (1963) que es contradictorio por las acciones, como el duelo, la hipocresía, la venganza y el desquite amoroso. Joseph Sommers (1976) desarrolla la idea de que los valores militares, descritos como autoritarios, disciplinarios, antihumanos y machistas, son una metáfora de los valores nacionales. Adolfo Cisneros (1993, p. 74) señala que la novela representa un espacio de modernización nacional, dentro del ámbito económico y la crisis social peruana, para otorgar una muestra final del subdesarrollo del país. Miguel Ángel Rodríguez Rea (1996, p. 22) se refiere a que son los adolescentes los que segregan los juicios más severos a la sociedad peruana, que está compuesta por grandezas y miserias. Américo

Mudarra Montoya (Forgues, 2001, p. 169) afirma que la creación de la realidad es distinta y la asocia con una manera de rebelarse contra Dios. Borys Salazar Jaque (2005) se basa en la noción de que hay una doble moral (orden y violencia). Miguel Ángel Zapata (2006, p. 29) señala las oposiciones y las contradicciones sobre el orden y las interrelaciones humanas, apreciadas en esta obra literaria de Vargas Llosa. Jorge Volpi (2011, p. 563) identifica algunas tensiones, como las existentes entre la lealtad y la rebeldía, la perversión y la ceguera del poder, la debilidad extrema y la crueldad de los desesperados. Raúl Tola y Diana Amaya (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) detectan que la novela incita a la reflexión, para precisar si es que los cadetes son puros o perversos. Finalmente, se halla la crítica que asocia elementos éticos en *La ciudad y los perros* (1963), para referirse a lo predominantes; por ejemplo, Julio Manegat (1964, pp. 297-298) argumenta que en esta obra literaria hay una búsqueda de humanización ante tanto sufrimiento. Pedro Lastra (1965, p. 211) propone que se trata de una novela semantizada por símbolos. Susan Tritten (1983, pp. 643-644) infiere que se ha retomado una ética verdadera, semejante a las previamente expuestas por Salazar Bondy, José María Arguedas y Jorge Icaza, que se basan en la astucia y la osadía. Frederick M. Nunn (1987, p. 462) reconoce que los estudiantes del Leoncio Prado representan la sociedad civilizada. Roy Charles Boland (1999) defiende el contenido moral de *La ciudad y los perros*, junto con la ideología política influenciada por EE. UU. Emiliano Martínez (Villanueva, Martínez, Bleuca y Vargas, 2012, 21 de junio) menciona que esta obra literaria se compone de una fuerte carga cultural. Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) sostiene que en la misma se halla un compromiso ético.

La intención que poseen Julio Manegat, Pedro Lastra, Susan Tritten, Frederick Nunn, Roy Charles Boland, Emiliano Martínez y Marie-Madeleine Gladieu resulta primordial, puesto que tratan de enfocar el abordaje de manera distinta de la que la mayoría de críticos ha sostenido en relación con *La ciudad y los perros*, es decir, se trata de un intento por querer asociar la novela en el plano ético; aunque, no me parece del todo aceptable, ya que los personajes experimentan distintas sensaciones y vivencias (si bien, todos tienen la intención de madurar y ser distintos de los demás, hay una recurrencia por el mal), por lo que las propuestas de Alberto Escobar, Luis Harss, María Eugenia Moreno Cambara, Alejandro Latinez, Ludy Sanabria, José Miguel Oviedo, Joseph Sommers, Adolfo Cisneros, Miguel Ángel Rodríguez Rea, Américo Mudarra Montoya, Borys Salazar Jaque, Miguel Ángel Zapata, Jorge Volpi, Raúl Tola y Diana Amaya, que se encuentran en el párrafo anterior, son significativamente acertadas, porque en la institución perviven ambos elementos (la civilización en conflicto con la barbarie), con distintas direcciones (positivas o negativas).

1.5.3. La violencia protagónica en los personajes

En esta sección, me interesa mostrar cómo la crítica ha focalizado su objeto de estudio en el análisis de los personajes más protagónicos, como sucede con el Jaguar, el Poeta y el Esclavo, junto con el vínculo de la violencia, por el que atraviesan circunstancialmente. Para ello, he dividido esta parte crítica en cuatro fragmentos: el primero tratará sobre la formación individualizada de los personajes, en contraste con la colectividad; el segundo

abarca la configuración pesimista que se les ha hecho, en función de la violencia que está presente en la realidad; el tercero, el machismo y la relación que tiene el hombre con la mujer; y, el cuarto, la formación de las identidades protagónicas (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo).

1.5.3.1. La formación individualizada en contraste con la colectividad

Se puede hacer una clasificación a partir de los argumentos que ha investigado la crítica en función de establecer una individualidad a los personajes; al respecto, he realizado una división en tres subtemas: uno que aborda el tópico de la individualidad desde su formación, su destrucción o su complementación con la colectividad; otro subtema a desarrollar vincula las etapas de la vida, es decir, cuestiona el comportamiento de los personajes a partir del tránsito que tienen de la adolescencia a la adultez; y, finalmente, cómo se construye el concepto de masculinidad en cada uno de ellos.

1.5.3.1.1. La individualidad cumpliría un rol importante en la novela de Vargas Llosa, debido a que se exponen las psicologías de los personajes; la crítica literaria ha detectado el funcionamiento que posee esta a partir de su interacción con la sociedad: se fomentaría la individualidad, se destruiría o tan solo estaría estática frente a la relación con la colectividad.

Sobre el primer punto, Joseph Sommers (1976) propone que se genera un énfasis en la individualización del personaje a través de escenas retrospectivas. Para reforzar esta idea, también se encuentra un texto de Mario

Vargas Llosa, junto con Francisco Lombardi, Gustavo Bueno Sánchez y Pablo Serra (1987), en el que se sostiene que la identidad individual de los personajes se reconstruye, a causa de la proyección de voces de los narradores-testigos en un tiempo presente, en el que se interponen situaciones de su pasado, lo que en el filme no se pudo abarcar, debido a la necesidad de contar por medio de imágenes, en las que se revelaba rápidamente sus identidades, junto con la crítica a la institución castrense. Este planteamiento sobre la reconstrucción de la individualidad también lo argumenta Alfredo Pastor (2010, p. 11). Finalmente, Alberto Fuguet (2011, p. 346) valora la individualidad y la humanidad que puede adquirir un personaje dentro de una colectividad admirable y temeraria, con un mundo externo que está lleno de posibilidades. Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) menciona que la novela de Vargas Llosa sería coral, puesto que cada personaje tiene su propia individualidad y vida.

La individualidad se destruiría como contraposición al párrafo anterior para algunos críticos literarios; por ejemplo, María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 41) sostiene que los personajes perderían su autonomía y pasarían a ser números. Alonso Cueto (2011, 2012) fundamenta, además, que el sistema destruye la individualidad de los mismos, por más que estos luchen por conseguirla, pues la institución militar y la ciudad de Lima estarían condenadas.

Tanto James Higgins (2007, p. 139), como Stephen Hart (2007, pp. 136-137), reconocen que la idea de *La ciudad y los perros* (1963) es la de escoger

una forma de vida, la de una persona o un animal, para reforzar la relación entre individuo y grupo.

Estas propuestas sobre la individualidad parecen tener una mayor explicación con la intervención de la violencia en los personajes, por lo que ya no se trataría de una destrucción de su autonomía, como lo analiza Moreno Cambara y Cueto, sino de una reconstrucción, tal como la han desarrollado Francisco Lombardi, Gustavo Bueno Sánchez, Pablo Serra y Alfredo Pastor. Mas, la crítica estaría mejor sostenida si se determinara que esta redefinición de la individualidad es producto de evidenciar esa interacción antagónica entre individuo y grupo, idea de James Higgins y Stephen Hart, que faltaría vincular con la propuesta indicada.

1.5.3.1.2. Se ha propuesto que los personajes tendrían una manera de actuar particular, porque están transitando de la adolescencia a la adultez. José Miguel Oviedo con Helmy Fuad Giacomán (1972), el Instituto de Cooperación Iberoamericana (1985, p. 28), Sergio Cházaro Flores (1993), Efraín Kristal (1998, p. 30), Santiago Gamboa (2011, p. 175), Iván Thays (2011, p. 477), Pedro de Felipe (2012, p. 88), José María Valverde (2012, pp. CXLI-CXLII) y Víctor Montero Cam (2014) plantean que los personajes son descritos en su tránsito de la adolescencia a la adultez, que se caracteriza por el desenvolvimiento que tienen frente a la violencia.

El argumento del transición de la adolescencia a la adultez, propuesto por Oviedo con Fuad Giacomán, el Instituto de Cooperación Iberoamericana,

Cházaro Flores, Kristal, Gamboa, Thays, De Felipe, Valverde y Montero Cam, me parece válido, aunque no se precisa que sea un recorrido totalmente lineal, es decir, causal, ya que implica ciertos retrocesos o avances acelerados, como sucede con el Jaguar, el Poeta o el Esclavo; incluso, hay una vía cíclica que permite vislumbrar ciertas actitudes que se transforman espontáneamente, como la delación, el arrepentimiento, la pérdida de liderazgo, el sometimiento, etc.

1.5.3.1.3. Con respecto al desarrollo de la masculinidad en los personajes, Diana Angélica Vigil Pablo (2009, p. 10), Arturo Fontaine (2011, p. 7) y Guadalupe Nettel (2011, p. 80) construyen la idea de que hay una intención de proponer un modelo masculino, caracterizado por el uso exacerbado de la violencia a través del lenguaje.

Esta valoración de Vigil Pablo, Fontaine y Nettel me parece válida, puesto que constantemente el estudiante se crea un modelo con el cual pretende imponerse sobre los demás cadetes, por lo que la masculinidad sería uno de esos constructos ilusorios que les han hecho creer los militares que tendrán, a diferencia de un civil.

1.5.3.2. La configuración pesimista en los personajes

Los personajes tendrían una caracterización nada sobresaliente, debido a las causas que han generado el constante maltrato y la violencia en el Colegio Militar. Ricardo Doménech (1964) plantea que la novela se basaría en

las tragedias ocurridas a los mismos, evidenciadas individualmente en sus psicologías. Pedro Altares (1964, p. 303) retoma el abordaje y la construcción de la adolescencia de los personajes, más amarga y realista que la realizada por otros escritores, como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, García Hortelano o Sánchez Ferlosio. Ariel Dorfman (1972, p. 227) sostiene que se trata de entidades destruidas e imposibilitadas de controlar el mundo, por las leyes invalidadas. Joel Hancock (1975, p. 41) propone que los rituales de iniciación al Colegio Militar y los castigos se asemejan mucho con la imitación de animales. Bert Bono Carrillo (1976, p. 182) infiere que hay un encierro simbólico (el Colegio Militar). Juan Jesús Armas Marcelo (1978, p. 68) precisa que las condiciones humillantes y las reglas por las cuales se rigen los cadetes provocarían la rebelión entre ellos. En un texto de Mario Vargas Llosa, junto con Francisco Lombardi, Gustavo Bueno Sánchez y Pablo Serra (1987), se indica que la adaptación al Colegio Militar se va logrando a partir de la asimilación de lo más humillante (siendo «perro»). Nicola Patricia Horgan B. A. (1997, p. 36) se basa en que los personajes poseen traumas particulares y que, por otro lado, posee un interés de luchar y sobrevivir contra el sistema. Roy Charles Boland (1999, p. 33) interpreta la función de los cadetes de *La ciudad y los perros* (1963) como si se tratase de animales amaestrados. Silvia Hopenhayn (2011, p. 73) defiende la idea de que la violencia sería meritoria, a causa de la presencia de miedo en esta obra literaria: este sería el motor. Edward Medina Frisancho (2012, p. 12) hace un análisis con respecto a la significancia del «perro» dentro de una escala pobre de valores de la civilización. Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) articula la noción de que los personajes tienen un destino trágico por culpa de la sociedad (como lo visto

en el Jaguar o el Esclavo). Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) detecta en la novela la degradación; mientras que Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) postula que la cotidianidad en el cuartel militar de *La ciudad y los perros* (1963) conduce a la locura.

Los críticos que se encuentran en el párrafo anterior tienden a señalar que los cadetes han sido víctimas del sistema, y que ello es propicio por la configuración deprimente y traumática que poseen; pero las propuestas que desarrollan Nicola Patricia Horgan B. A., Silvia Hopenhayn y Edward Medina Frisancho me parecen más contundentes, ya que centralizan esa personalización inferior, hecha hacia los personajes, para dirigirla al proyecto particular de cada uno.

Esta última premisa es la que se trabaja en esta tesis.

1.5.3.3. El machismo y el vínculo con la mujer

Este tema condiciona a colocar al hombre y la mujer en dos planos, complementarios y contrapuestos, en los que la mujer sería vista en un rol de sumisión frente a la ideología que se instaura en una sociedad machista. Para desarrollar estas ideas, he seleccionado algunos criterios que investiga la crítica literaria al respecto: el machismo, la noción que tiene el hombre sobre la mujer para favorecerlo, la hipocresía de la mujer y la propuesta del triángulo amoroso en la novela.

1.5.3.3.1. El machismo implica un sometimiento forzado y que es aceptado por la mujer. V. Frederick M. Nunn (1987, p. 457), Pernilla Sövgren (2011, p. 3), Julio H. Cole (2011, p. 32), Gerald Martin (2012a, p. 152) y Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) aprecian este concepto desde el inicio de la obra. Bert Bono Carrillo (1976) y Karen Díaz Reátegui (2004, pp. 35-39) precisan ese fundamento al sostener que este se evidencia en esta obra literaria al construir la identidad masculina desde el maltrato a un personaje (vinculado con el universo femenino: conservador y fracturado); es decir, por imposición. Precizando al respecto, Zuzana Janků (2008, p. 21) y Silvia Rogel (2011) argumentarían que la búsqueda de hombría tendría como finalidad relacionarse de manera óptima y brusca con los padres y los amigos (sobre todo, si se trata de una pandilla, como el Círculo). En cambio, para Ricardo González Vigil (2010, pp. 32-33), en un caso particular, el Jaguar encararía el machismo pero no creería en él. Otra forma de percatarlo sería tal como lo plantean Carlos Granés Maya (2004, p. 264; 2013), Diana Angélica Vigil Pablo (2009, p. 75), Cristhián Montes (2011, p. 66), José Morales Saravia (2011, p. 92), Marco Martos (2012a, p. XVIII-XIX), Edmundo Paz Soldán (2012, pp. 6-7) y Roy Charles Boland (2013, 12 de diciembre), quienes hallan cierta animalización (dualidad animal-humano) en los cadetes, incluso se colocan apodos (el Jaguar, el Esclavo, etc.) para enfatizar el desempeño de cada uno. Sergio Cházaro Flores (1993, p. 93), Joseph Sommers (Forgues, 2001, p. 125), John J. Junieles (2006), Ricardo González Vigil (2010, p. 32), Alfredo Pastor (2010), Guadalupe Nettel (2011, p. 93) y Víctor García de la Concha (2012, pp. LXXVIII-LXXIX), particularmente, se basan en aquella bestialización que es parte del componente sexual del machismo (como lo demuestra el Boa con la

zoofilia y otros cadetes con la masturbación, la prostitución y la violación). Néstor Tenorio Requejo (2001, p. 124) indica que la trasgresión de las reglas lingüístico-sociales (el eufemismo, las medias palabras o lo no dicho), por parte de los cadetes, desarrolla y mejora su concepto de virilidad y machismo. Borys Salazar Jaque (2005) sostiene que el machismo en las relaciones familiares es predominante en la novela como representación de Latinoamérica, donde el padre está ausente y la mujer es vista como objeto, aquello significaría también las carencias y las limitaciones de estas sociedades (atraso cultural), que se contrapondría al proceso de modernidad. John J. Junieles (2006) diría que el machismo es representado en los aspectos cultural, económico y sociológico, que evidenciarían los valores. Rafo León Rodríguez (2010) precisa que el Colegio Militar Leoncio Prado, con sus abusos, su machismo y su militarismo, no funcionaba solo como una metáfora del poder en un país estragado por la corrupción. Iván Thays (2011, p. 477) especifica que se retrata a una sociedad machista y falocéntrica, debido a la formación del carácter y el descubrimiento de la arbitrariedad del poder adulto, social o familiar, que se articula desde una adolescencia sin libertad.

Con lo planteado en el párrafo anterior, todos los críticos coinciden en que el machismo sería un constructo utópico al cual siguen los cadetes para desarrollarse. Esta premisa es la propuesta por los militares, pero, a la vez, resulta inestable (ese carácter no ha sido detectado por la crítica literaria): se sabe que adoptando una postura machista los personajes no tendrán éxito en lo que desean, es lo que sucede con la tríada protagónica (el Poeta, en conseguir una enamorada bonita y estable; el Jaguar, en ser el líder durante su

estancia en el colegio sin recibir maltrato; el Esclavo, en acusar al serrano Cava para lograr su libertad). El machismo tiene aquí una faceta: es tan solo una prueba, una constante provisoria, la cual se obviará si no resulta eficaz (el Jaguar se somete, finalmente, a los temas éticos y humanísticos para subsanar su distanciamiento con Teresa y el cargo de conciencia por el asesinato del Esclavo).

1.5.3.3.2. La mujer sería vista como un estímulo o un complemento para el desarrollo personal de los hombres en *La ciudad y los perros*. Mary E. Davis (1981, p. 124) menciona que esta es un canal entre los cadetes para alcanzar su propio nivel social. Sharon Magnarelli (1981) sostiene que las mujeres serían un estímulo, en la novela, para estos personajes, quienes lograrían su masculinización al adquirirlas o conocerlas; pero también serían ocasionantes de ciertos conflictos, como la traición, el deseo, el desamparo y la complicidad. Borys Salazar Jaque (2005) señala que hay una relación asimétrica entre el hombre y la mujer, puesto que ella sería tomada como un objeto de deseo por parte del hombre, inferior y receptora de la infidelidad, el alcoholismo y el maltrato; por tal motivo también, sería representativa en las sociedades latinoamericanas. Zuzana Janků (2008) evidencia que las mujeres se complementarían con los hombres, ya que sus apariciones son esporádicas: no tendrían autonomía ni protagonismo. Giulia de Sarlo (2010) indica que la mujer en esta obra literaria es descalificada, porque aquello reafirma la masculinidad de algunos personajes. David P. Wiseman (2010, p. 36) propone que el amor con Alberto es una ficción o una ilusión: crea situaciones y escritos totalmente compensadores. Arturo Fontaine (2011, p. 7) señala que en *La ciudad y los*

perros (1963) la sexualidad es absorbida por una tendencia uniformizante; por ejemplo, no sería casual que los cadetes vayan con la misma prostituta y se enamoren de la misma mujer. Pernilla Sövgren (2011) especifica que la mujer en la novela se ve limitada a un espacio social y económico reducido, del cual es difícil desplazarse; por otro lado, clasifica a las mujeres de esta obra literaria como buenas y malas, por lo que las primeras serían aquellas que representan un estereotipo complaciente, pulcro y delicado, como lo es Teresa para el Esclavo, el Jaguar y el Poeta; mientras que, para el caso de la segunda tipología, se trataría de aquellas que ejercen el rol de prostitución para complacer a los hombres. Iván Thays (2011, p. 481) hace una clasificación similar (entre decentes y prostitutas), pero les proporciona más importancia a las segundas, debido a que ellas lograrían captar y atraer eficazmente a los personajes masculinos. Pedro de Felipe (2012, p. 91) precisa que el contacto con Teresa transforma negativamente al Poeta, puesto que traiciona a sus amistades.

Así sea la mujer de cualidades positivas o negativas, tal como la han podido distinguir Pernilla Sövgren e Iván Thays, tiene una función estimulante hacia el hombre, así como la proponen los críticos del párrafo anterior. Y más que ayudarlo, generan que este discierna entre lo bueno y lo malo de la vida, a la vez que lo ayudan a madurar, como sucede notoriamente con el Poeta, frente a Teresa y la Pies Dorados.

1.5.3.3.3. Con respecto a la hipocresía femenina, Joel Hancock (1975, p. 40) menciona que en la novela la mujer es hipócrita en la elección, ya que solo

le importa el matrimonio; sobre todo, en el caso de Teresa. Mientras que Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) diría que más se trata de demostrar lo contrario: la existencia de una mujer comprometida.

Sobre lo planteado por Joel Hancock y Marie-Madeleine Gladieu, sostengo que no hay hipocresía con el personaje; más bien, es una conveniencia en el momento de querer estar con algún otro chico; por ejemplo, su afinidad con el Esclavo surge porque él estudia en el Colegio Militar, con el Poeta es debido a que pertenece a una clase acomodada, y con el Jaguar se siente atraída, puesto que él le enseña y la acompaña muchas veces. A lo largo de la narración, se aprecia cómo rechaza al Jaguar, ya que hay una actitud que no le gusta: es celoso y violento. El matrimonio parece condicionarse con el transcurso de los años, pero no es su necesidad, ella podría haber estado soltera y su vida no se alteraría en absoluto.

1.5.3.3.4. La presencia del triángulo amoroso, en el que se involucra a Teresa como participante principal, desata una serie de complejas interacciones entre los personajes protagónicos. Sergio Cházaro Flores (1993) y Fernando Iwasaki (2011, p. 140) especifican que, entre el Jaguar, el Poeta y el Esclavo, se ha configurado un triángulo amoroso con Teresa, en el que ella ocupa un papel central, como motivo de lucha para la liberación; por otro lado, en vez de relaciones, habría temores y admiración automática a ese paradigma viril que se focaliza en la preponderancia del hombre sobre la mujer. David Gallagher (2011, p. 595) señala que la figura de Teresa es metafórica, debido a las tres posibilidades socioeconómicas que puede tener una mujer para

relacionarse con el Jaguar, el Poeta y el Esclavo. Alonso Cueto (2012, p. 8) y Pedro de Felipe (2012, p. 91) indican que Teresa sería un nexo de unión e interés para los tres personajes. Víctor García de la Concha (2012, p. LXXXV) propone que Teresa revelaría sus necesidades por uno de los chicos y no por varios.

En función de los planteamientos del triángulo amoroso, concuerdo con todo lo expuesto, a la vez que resalto lo añadido por Alonso Cueto, Pedro de Felipe y Víctor García de la Concha, quienes configuran a Teresa como condicionada por interés hacia uno o varios chicos; pero más me parece que no es tanto esa peculiaridad por un personaje, sino que ella en sí es interesada (se puede comprobar, luego de mucho tiempo, cuando el Jaguar va a la playa y la encuentra con otro adolescente, además de ser cuidadosa por no revelar el secreto a los tres personajes principales sobre el encuentro que tiene con cada uno de ellos; la información que se extrae es por parte de los cadetes, no de ella misma). El hecho de configurar de esa manera a Teresa permite que nunca se lleguen a confrontar el Poeta con el Jaguar ni con el Esclavo frente a ella.

1.5.3.4. La formación de la identidad en los personajes

Los personajes de *La ciudad y los perros* han sido objeto de estudio para realizar diversas interpretaciones de las cualidades individuales o colectivas por las que podría caracterizarse a cada uno de ellos; ahora, el tema de la identidad demarca un interés por su intromisión personal; por lo tanto, tendrían un matiz distintivo y autónomo que la crítica ha tratado de analizar en su

totalidad. Luego de plantear las propuestas hermenéuticas en general sobre los personajes, argumentaré en función de las configuraciones que se han hecho con respecto al Jaguar, el Poeta y el Esclavo.

En relación con la formación de la identidad de los mismos, Alberto Escobar (1964) articula la noción de que ellos sucumben por su irresponsabilidad. Ariel Dorfman (1972) precisa que se encuentran en constante lucha contra sí mismos, producto de la violencia y su inexperiencia en el amor. José Luis Martín (1974, p. 92; 1979, p. 135) propone que representarían a la sociedad enferma, porque ellos son solo inocentes víctimas sometidas al violento trauma de hacerse falsamente hombres, bajo un régimen castrense y un recorrido fatalista que desemboca en frustración. Joseph Sommers (1975, p. 97) desarrolla la idea de que los personajes se representan con un sacrificio personal, sin apoyo social, por el que se enfrentan a convencionalismos del colegio, así como a la corrupción o el autoritarismo. Sharon Magnarelli (1976, pp. 40-42) precisa su análisis en la verosimilitud que se halla en la caracterización de los cadetes, por lo que el pasado de estos es importante para comprender sus identidades. John Reed (1978, p. 17) sostiene que en la novela la construcción de la identidad se rige por la teoría darwiniana, al referirse a adaptación al medio donde se sobrevive. Juan Jesús Armas Marcelo (1978, p. 69) plantea que los cadetes son los personajes que tienen acceso al mundo clandestino. Tzvetan Todorov (Oviedo, 1981, p. 96) menciona los temas del *Tú*, que significarían «deseo», «crueldad» y «muerte» en *La ciudad y los perros* (1963). Sara Castro-Klaren (Oviedo, 1981, p. 129) indica la alienación detectada en los personajes. Sharon Magnarelli (Oviedo, 1981, p. 94) y Javier

Cercas (2012, pp. 485-486) defienden la postura de que estas entidades se desarrollan en una duplicidad que se multiplica por los registros lingüísticos y los discursos narrativos. José Miguel Oviedo (1982) valida lo fundamental en esta obra literaria, que abarca la no revelación de la identidad de los personajes en algunas escenas, por medio de sus nombres, es por eso que solo se usarán los deícticos; a la vez que se crea un momento ilusorio de duplicidad personificada que cree el lector en el texto. Inger Enkvist (1987, p. 291) y Rita Gnutzmann (1992, p. 50) aluden a las escisiones de los personajes y el empleo del narrador invisible, que buscan borrar la huella del autor y convertir la narración en diversidad de voces. Yolanda Westphalen (Forgues, 2001, p. 351) identifica que en la novela hay un nivel figurativo, que tiene dos connotaciones especiales entrelazadas: la visión horizontal (el hacer del sujeto) y la visión vertical (el sujeto cognoscente y reflexivo ante el pasado). Eduardo Trejo (2003) hace una caracterización superficial de los personajes y la historia narrada. Borys Salazar Jaque (2005) afirma que el lector construye una visión panorámica de los mismos, en relación con su etapa de adolescencia, y que por medio del lenguaje y las técnicas narrativas se logra argumentar la cosmovisión contradictoria y errónea que los personajes poseen de la vida, pero también considera protagónicos y funcionales al Poeta, el Esclavo y el Jaguar. Mar Estela Ortega González-Rubio (2005) determina que Alberto Fernández, Ricardo Arana y el Jaguar constituyen un cuadrado de víctimas y victimarios sociales que se repiten en la adultez, a pesar de sus evidentes diferencias ideológicas. Fernando de Szyszlo, Alonso Cueto, Juan M. Ossio A. y Frederick Cooper Llosa (2008) sostienen que los personajes de Vargas Llosa sienten alienación; por ello, buscan en la rebelión, la creación y la libertad una

vía para descubrir su propia identidad. Diana Angélica Vigil Pablo (2009) desarrolla la idea de que ellos tenderían a pensar en su formación y su futuro profesional, que se conseguiría con sus respectivas interacciones espacio-temporales. Alonso Cueto (2011, p. 579) y Guadalupe Nettel (2011, p. 86) plantean que el físico de los mismos, junto con su capacidad en la lucha, ayudan a identificarlos (el Jaguar sabe pelear y el Esclavo no tiene corpulencia física); Alonso Cueto (2012, 2013) añade que la traición sería una manera de delimitar la identidad; por ejemplo, el Poeta acusa al Jaguar y a su sección, como también se enamora de Teresa cuando el Esclavo le pide que le deje un recado; pero también se desertarían entre ellos, ya que se desenvuelven por una pasión moral: son castigados, se resisten y se rebelan (pero con ello sus vidas tendrían un sentido o un significado, mas no resulta así; muchas veces, quienes son víctimas terminan siendo villanos). Guadalupe Nettel (2011) y Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) afirman que los personajes actúan por sí mismos, con el bien o el mal, no son maniqueos, sino autónomos, porque poseen su propio sistema de valores, así como han podido conformar algunos de ellos el Círculo. Gerald Martin (2012a, p. 153) indica que todos los personajes son «cuenta cuentos», tanto como narradores y mentirosos. Jorge Ernesto Lemus Sandoval (2012) los califica como identificables de modo universal en la realidad. José Miguel Oviedo (2012) reconoce que los mismos (en especial, los adolescentes) atraviesan una desorientación vital que los expone a la violencia, que no hace más que frustrarlos y angustiarlos, puesto que perviven una ambigüedad moral dentro del Colegio Militar sobre la base de las nociones de inocente y culpable. Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) detecta en la novela personajes rebeldes y conflictivos. Agustín

Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) dice que los cadetes buscan formar una identidad al terminar el colegio. Roy Charles Boland (2013, 12 de diciembre) propondría, más bien, que se trata de personajes que tienen proyectos personales (mundanos o banales: enamorarse, ser ingeniero, ser un donjuán, aprobar un examen de ascenso para una vida más cómoda, etc.), pero terminan siendo sueños fallidos. Carlos Garayar (Forgues, 2001, p. 330; 2013) analiza a los personajes en cuanto su desenvolvimiento de diversas maneras y en distintos espacios; por ejemplo, Alberto es diferente con sus amigos, en el colegio, con Teresa o la Pies Dorados. Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) precisa que ellos mantienen su construcción por sí solos.

En relación con todas las propuestas, discrepo con la de Yolanda Westphalen, pues no me parece aplicativa en el análisis de los personajes, debido a que no revela una interpretación distinta del contenido elaborado previamente por la crítica literaria.

Concuerdo con la postura de Sara Castro-Klaren, quien plantea que hay una alienación en los mismos, y esto se deja ver en toda esta obra literaria hasta el final, no como señala Agustín Prado Alvarado, quien argumenta que el cadete busca formar su identidad al finalizar el colegio, pues esta constante es muy variante en el Jaguar hasta encontrarse con Teresa luego de años.

Por otro lado, me resulta importante también lo señalado por José Miguel Oviedo al referirse que la identidad de los personajes es ocultada en la

narración, pues esta técnica narrativa empleada por el narrador hace que el lector delimite la construcción distinta que tiene de cada uno.

1.5.3.4.1. Las configuraciones hechas al Jaguar

El Jaguar es uno de los personajes de la novela que se impone con mayor violencia que el resto, pero también posee un lado humano y solidario, que lo hace patente con Teresa. La crítica literaria ha detectado esta configuración variante que ha tenido el mismo; por ello, mencionaré los análisis que han desarrollado, según las temáticas vinculadas con el Jaguar: el primero intenta extraer todas las cualidades negativas del mismo, por su crueldad y su violencia características; el segundo aborda una configuración contraria, es decir, su lado positivo y humanista; finalmente, están los estudios que califican a este personaje como una entidad sujeta a transformaciones y que es apreciado por su complejidad.

En primer lugar, con referencia al carácter cruel y destructor que posee el Jaguar, Bert Bono Carrillo (1976, p. 182) ha considerado que se trataría de una presencia o una figura de poder incuestionable. Gustavo Correa (1977, p. 90) ha sostenido que el Jaguar poseería su propio código de justicia, influenciado de personajes de mal vivir, aquello explicaría su endurecimiento. Para Casto Manuel Fernández (1977, p. 21), este se impondría por violencia en su colegio, factor indispensable para que existan una jerarquía y una organización machistas en aquel ámbito. Para Sharon Magnarelli (1976, p. 44), Sarah Osgood Brooks (2005, p. 123), Silvia Hopenhayn (2011, p. 71), Alonso

Cueto (2013, 11 de diciembre), José Miguel Oviedo (2012, p. XLIII) y Gerald Martin (2012b, p. 28), este personaje sería un delincuente, agresor, opresor, rebelde, machista y encargado de romper con las leyes éticas del colegio; en consecuencia, generaría que él no se integre al sistema. Mary E. Davis (1981, p. 121) argumenta que sería un manipulador dentro del Círculo. Mario Benedetti (Angvik, 2004, p. 99) y Sergio Cházaro Flores (1993) mencionan que el Jaguar destruye los principios tradicionales al inventar sus propias leyes, es por eso que no obedece a ni un código de comportamiento establecido. Cristóbal Macías Villalobos (2007, p. 24) precisa que tiene cualidades negativas (que lo relacionan con la visión darwinista de la existencia), pero también sería consecuente con sus principios, por lo que se diría que en él no se cumplen las pautas para referirse a un determinismo absoluto. Carlos Franz (2011) distingue que el Jaguar goza de su libertad, pero aquello trae una consecuencia de mediocridad en su vida. Alonso Cueto (2011, p. 571; 2012, pp. 5-6; 2013) lo califica como poderoso y rebelde, ya que este posee un elemento que lo caracteriza: el olvido; pero que iría perdiendo poder sobre los cadetes al ir humanizándose y convirtiéndose en héroe. Efraín Kristal (2012) señala que este personaje sería una víctima de las circunstancias, producto de su pasado: ello justificaría su rol de maleante. José Miguel Oviedo (2012, p. XXXIX) y Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) desarrollan la idea de que el Jaguar ha aprendido a resistir, porque posee un código de honor, como no rebajarse, ni ser soplón, esto haría que él sea el autor intelectual y aquel presunto verdugo que castigará el fracaso. Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) diría que este personaje no es impostor ante su postura, por más que adopte la violencia. Para Cristóbal Macías Villalobos (2013), el Jaguar

tendría malas juntas, de carácter delincuencial, como se evidencia con su trato con el flaco Higuera, lo que lo conduciría a ser más fuerte.

En segundo lugar, el Jaguar no solo ha tenido una configuración malévola por parte de la crítica literaria, también ha sido considerado un tanto humanista, debido a que se integra a la sociedad y busca el cumplimiento de las leyes. Al respecto, Bert Bono Carrillo (1976, p. 2) plantea que es este personaje un héroe alienado, que se construye de los valores no auténticos de la sociedad con los valores auténticos de la persona. Gustavo Correa (1977, p. 91) afirma que este retoma una vida más modesta a partir de la advertencia final que le hace el teniente Gamboa. Para Karen Díaz Reátegui (2004, p. 43), la escuela sería un escape del Jaguar para convertirse en un hombre de bien. James Higgins (2007, p. 141) reconoce que este personaje ha logrado insertarse en la sociedad y afirma su independencia, puesto que puede controlar su vida. Carlos Franz (2011, p. 224) menciona que el Jaguar también se aburguesa al final, ya que ha encontrado una vía más cómoda, basada en el amor y el trabajo. Para Silvia Hopenhayn (2011, p. 66), es el más sublime del orden instaurado, a causa de su crueldad y su autoridad. En cambio, Efraín Kristal (2012, p. 551) propone que es ingenuo, porque piensa que las autoridades aceptarán su confesión de asesinato y harán justicia.

En tercer lugar, al leer la novela, nos percatamos de que el Jaguar atraviesa por distintas transformaciones; por ejemplo, de rudo y violento pasa a ser humilde y reclamador de la justicia: aquello develaría su configuración compleja. Para Bert Bono Carrillo (1976), este personaje tendría una

identificación opuesta a la del Esclavo y la familia; a la vez, poco identificable, puesto que él se moviliza por espacios ambiguos (al relacionarse con el flaco Higuera y Teresa); pero, al final de *La ciudad y los perros* (1963), su identidad sufriría alteraciones. Cristóbal Macías Villalobos (2007, p. 26) afirma también que el Jaguar evoluciona, debido al asesinato del Esclavo; con ese acontecimiento, él reflexionaría; por lo tanto, se humanizaría. Guadalupe Nettel (2011, p. 82) sostiene que la identidad de este personaje se oculta hasta el final. David Gallagher (2011, p. 590) hace un análisis explícito en función de algunos cambios de actitud que tiene para desenvolverse en un determinado contexto, como resulta en su colegio, su familia y Teresa. Arturo Fontaine (2012, p. 1) indica que la transformación del Jaguar es medular. Alonso Cueto (2012, p. 5; 2013, 11 de diciembre) y Víctor García de la Concha (2012, p. LXXXVII) confirman que sí hay un cambio en él, pues pasa de victimario a víctima, de villano a héroe, como también adopta una postura distinta en el colegio que en la calle; sobre todo, se le apreciaría en el momento de la separación con Teresa y al final de esta obra literaria. Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) y Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) califican la forma de ser del Jaguar como muy compleja, aparte de no contar con un nombre explícito, logra cierta empatía cuando justifica su manera de actuar, por lo que va humanizándose, similar a un caballero andante, que busca el honor y la ética. Para María de los Ángeles Durán López (2013), al Jaguar no se lo conocería hasta el final de la novela. Agustín Prado Alvarado (Prado y Terrones, 2014, 18 de febrero) reincide con respecto al mismo momento de identificación, por lo que este personaje retornaría a los

mismos hábitos y costumbres adquiridos en la calle, porque el haber estado en el Colegio Militar resultó algo transitorio.

Las tres temáticas me parecen válidas en función del Jaguar, ya que este adopta una configuración violenta, humanista y compleja. Sobre ese último rasgo, habría que precisar más, no solamente este personaje es el único que presenta transformaciones hasta el final de la novela, sino muchos de los que se hallan en *La ciudad y los perros*, como aquellos que se sublevaron contra él al ser delatados por el Poeta; a ello, se le puede añadir que el Jaguar no busca sufrir y para ello se adaptará a las situaciones que se le deparan para encontrar aceptación: transita por varios estadios (violento, humanizado, entre otros), sin lograr, a veces, éxito.

1.5.3.4.2. Las configuraciones hechas al Poeta

Alberto Fernández, el Poeta, posee distintas apreciaciones por parte de la crítica, una de ellas es a través de la caracterización realizada según su condición socioeconómica, su función de escritor, su interioridad moral y su doble configuración.

En primer lugar, la crítica literaria ha sostenido que es importante resaltar el condicionamiento socioeconómico en este personaje, puesto que aquel sería un factor que le permitiría actuar de un modo relevante ante sus compañeros de estudio. Por ejemplo, John Neubauer (2001, p. 4) contrapone la figura socioeconómica del Poeta con la del Jaguar, porque se ve la oposición

entre pobreza y comodidad. Borys Salazar Jaque (2005) menciona que Alberto sería una prueba evidente en esta obra literaria de los condicionamientos sociales rígidos y clasistas que hay entre las colectividades (no carece de necesidades económicas, pero sí afectivas, como la ausencia de la figura paterna y el distanciamiento que tiene de Teresa); además, distingue a este personaje como protagonista y lo considera introvertido, para asociarlo con su rol de escritor. Guadalupe Nettel (2011, p. 81) y Cristóbal Macías Villalobos (2013) plantean que el Poeta pertenece a la clase alta (de Miraflores), pero esta se vería afectada, al igual que su moral, debido al divorcio de sus padres. Carlos Franz (2011) y Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014) califican a este personaje como alguien que busca volver a su vida burguesa (clase media mirafloresina); por ello, empieza a gozar de su libertad; por lo tanto, se irá convirtiendo en mediocre.

En segundo lugar, la actitud del Poeta estaría condicionada con su función de escritor de novelitas pornográficas. Por ejemplo, Frederick M. Nunn (1987, p. 459), Sergio Cházaro Flores (1993, p. 74), Sergio Vilela Galván (2003, pp. 164-165), Carlos Granés Maya (2004, p. 190), Justo Navarro (2007, p. 286), Óscar Hahn (2011) y María de los Ángeles Durán López (2013) han relacionado el rol de este personaje con el del escritor que tiene frente a sus compañeros de clase, puesto que por medio de esta acción logra conseguir una posición de respeto sobre la base de ellos, ya que cuenta con un conocimiento de la mujer que el resto ignora y envidia, además de poder sobrevivir cómodamente en ese medio, porque puede obtener dinero para sus cigarros y otros objetos que se distribuyen clandestinamente en el colegio.

En tercer lugar, la actitud del Poeta sería importante, debido a que cuenta con valores positivos; por ejemplo, Sharon Magnarelli (1976, p. 44) sostiene que Alberto se colocaría en papel de héroe. Alonso Cueto (2011, pp. 574-575; 2012; 2013, 11 de diciembre) se refiere al mismo como aquel que se ha adaptado a una realidad violenta y que va construyendo su identidad a través de un impulso moral (siente compasión por el Esclavo, a causa de sus valores, y admira al Jaguar por su rol de mando sobre los demás cadetes; en consecuencia, el Poeta ocupa un lugar intermedio y, a la vez, es un nexo entre ambos); y que, al igual que el Esclavo y el Jaguar, se rebelaría para llegar a ser racional, exponer un grado de violencia en la novela y construirse como héroe de la historia. Para Silvia Hopenhayn (2011, p. 66) y Sara Castro-Klarén (1992, p. 35), este personaje sería quien hace justicia al acusar al Jaguar del asesinato del Esclavo. Y Francesca Denegri (2011, p. 203) desarrolla la idea de que Alberto, conscientemente, tendría cierto temor por actuar de manera negativa y permanecer con ese patrón.

En cuarto lugar, las siguientes críticas se basan en la doble configuración que se ha hecho del personaje, considerando que podría ser compleja y hasta contradictoria. Por ejemplo, para Cristóbal Macías Villalobos (2007, p. 24), Alberto tendría una composición dual e hipócrita. Víctor García de la Concha (2012, p. LXXXVII) argumenta que él es superiormente intelectual y cínico. Javier Cercas (2012, p. 488) expone que sería un impostor, puesto que juega a ser el Poeta. José Miguel Oviedo (2012) acata la idea de que este personaje tendría una doble moral; pues, por un lado, es un testigo que desea ser juez; y, por otro, sigue su confortable vida burguesa, caracterizada por

elementos violentos en la institución. Y Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) postula que este personaje es complejo.

Una constante en los párrafos anteriores es que el Poeta ha sido tomado como un personaje que logra adaptarse exitosamente a las circunstancias que se le presentan en la vida. Por otro lado, es Alonso Cueto quien ha hecho un análisis más minucioso al referirse a los anhelos que tiene el mismo en función de las actitudes del Jaguar y el Esclavo. Ante ello, solo quedaría por tratar las configuraciones que posee Alberto Fernández, ya que se ha mencionado que él se ajusta a las circunstancias, pero no se ha hecho referencia sobre las estrategias usadas para conseguirlo; además, se concluye imprecisamente cómo logró adaptarse o buscar un estilo de vida como propósito (esto último lo han afirmado Carlos Franz y Félix Terrones, quienes decían que el Poeta pretende ser nuevamente burgués); al menos, se conoce por la novela que este personaje no quiere terminar siendo escritor ni militar ni seguir enamorado de Teresa.

1.5.3.4.3. Las configuraciones hechas al Esclavo

He clasificado los análisis que han realizado del Esclavo en relación con la configuración del mismo, considerando, en esta ocasión, el tópico de la violencia y sus derivaciones.

Dos modos de analizar a este personaje sería planteando, por un lado, una posición estática; mientras que, la otra manera, se demarcaría desde una postura más dinámica.

Una de las primeras formas, basadas en el análisis de la crítica literaria en función de la violencia, es que se tiene una postura fija y determinada sobre la cosmovisión constituyente del Esclavo. Por ejemplo, Hernando Valencia Goelkel (1976), Bert Bono Carrillo (1976, p. 85), Gustavo Correa (1977, p. 90), lo propuesto en un texto de Mario Vargas Llosa, con Francisco Lombardi, Gustavo Bueno Sánchez y Pablo Serra (1987), junto con Frederick M. Nunn (1987, p. 459), Roy Albert Kerr (1987, pp. 88-89), Borys Salazar Jaque (2005), Sarah Osgood Brooks (2005, p. 123), Efraín Kristal (2012, p. 539), José Miguel Oviedo (2012, p. XXXIX), Alonso Cueto (2012, p. 2; 2013, 11 de diciembre), Cristóbal Macías Villalobos (2013) y Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) proponen que la configuración del Esclavo es la de una víctima por su debilidad, porque está imposibilitado de socializarse y no tener ambiciones. Incluso, para Judith A. Payne (1991, p. 45), este personaje sería considerado como un afeminado. Otra actitud fija que se menciona es la desarrollada por Sergio Cházaro Flores (1993, p. 12) y Alonso Cueto (2011, pp. 574-575), quienes califican a Rircardo Arana como un delator, pero, a la vez, como cobarde, pues este resultaría incapaz de afirmarse en sí mismo; por lo tanto, se rebelaría en muchas oportunidades, debido a su crecimiento y su madurez. También, se halla la crítica de Cristóbal Macías Villalobos (2007, p. 24) y Pol Popovic (2010, p. 97), quienes sostienen que el Esclavo es opuesto al Jaguar, puesto que acomoda el mundo según sus necesidades. Finalmente, se

encuentra el planteamiento de Gerald Martin (2012b, p. 28), quien propone que la configuración del Esclavo también depende de su posición socioeconómica, ya que él es de clase media y decente. Y para María de los Ángeles Durán López (2013) este personaje contaría con atribuciones como la de estudioso y responsable.

En segundo lugar, los dos siguientes análisis hacen referencia a la configuración dinámica establecida en el Esclavo, porque postulan que el personaje no depende de una sola actitud. Por un lado, David Gallagher (2011, p. 590) hace un estudio explícito con respecto a algunos cambios de actitud que tiene Ricardo Arana para desenvolverse en un determinado contexto, como lo es en el colegio, con sus familiares y Teresa. Por otro lado, Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) desarrolla la idea de que este personaje es paradójico, debido a que no se busca conflictos con nadie y abusan de él hasta matarlo.

Los análisis que se han realizado en torno al Esclavo tienden a configurarlo como víctima del sistema violento, posición con la que estoy de acuerdo, pero no resulta comprensible cómo es que este personaje se introduce en una configuración y, luego, busca desligarse, ya que lo consigue; por ejemplo, al delatar al serrano Cava. Por otro lado, la posición en la que se halla Ricardo Arana es dinámica, él, al estar en el Colegio Militar, también se expone a practicar la violencia (aunque no se evidencie en la novela) o de representarla de alguna manera (con su actitud angustiada y desesperante para hacer justicia).

1.5.4. El trabajo técnico

La crítica literaria ha hecho diversos análisis sobre las técnicas narrativas que emplea Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*.

Concha Castroviejo (1963, 11 de abril, p. 300), Carlos Fuentes (King, 2012, pp. 524-525) en 1964, Ambrosio Fornet (1964), Pedro Lastra (1965, p. 216), Sharon Magnarelli (1976), Nicasio Perera San Martín (1980), María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 87), Nicola Patricia Horgan B. A. (1997), Agustín Prado Alvarado (2000, p. 150; 2015, 11 de marzo), Carlos Eduardo Zavaleta (1997, p. 260; 1992, pp. 20-21), Jorge Niñapayta (Tenorio, 2001, pp. 58-59), Zuzana Janků (2008, p. 78), David P. Wiseman (2010, p. 41), Matías Rebolledo (2011, p. 150), Juan Antonio Masoliver Ródenas (2011, p. 111), José Miguel Oviedo (2012), Arturo Fontaine (2012), Marco Martos (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio), Víctor García de la Concha (2012, p. LXXVI), Antonio Orejudo Utrilla (2012, p. 3), Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) y Luis Rodríguez Pastor (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) mencionan que en Vargas Llosa es resaltante la innovación técnica, que estructura la ciudad y la novela; por tal motivo, estos críticos literarios han detectado este aporte, con referencias, análisis y ejemplificaciones, en los que el autor emplea esas técnicas literarias en esta obra literaria. José Luis Martín (1979, p. 31) sostiene que la intención de aplicar estas técnicas es buscar el absurdismo y el activismo, por los cuales el héroe o el cómplice aparezcan como víctimas del caos circundante. Agustín Prado Alvarado (Prado y Terrones, 2014, 18 de febrero) añade que *La ciudad y los perros* (1963) rompe

con la tradición, así como Vallejo lo hizo en la poesía, Vargas Llosa lo hará con la novela.

Estas han sido las apreciaciones en función de las técnicas narrativas, en general, que se han desarrollado en esta obra literaria.

Muchos críticos han coincidido en que se trataría de una innovación técnica, pues, según mi perspectiva, las técnicas ya habían sido manifestadas por otros autores, lo que sí hace Vargas Llosa es organizar bien su universo literario y hacerlo compatible con las mismas, que son rápidamente descifrables para el lector, sin llegar a ser tan hermético. Las técnicas literarias en *La ciudad y los perros* son múltiples, por lo que, a continuación, se explicarán aquellos recursos detectados y analizados por la crítica literaria, considerando los siguientes tópicos: 1) el propio análisis de las técnicas narrativas empleadas; 2) la influencia de escritores que permitieron que la novela de Vargas Llosa tuviera una composición particular; 3) la correspondencia que tiene esta obra literaria con el *boom* latinoamericano; 4) la apreciación de otras influencias sobre *La ciudad y los perros* (1963); 5) la clasificación que se ha hecho de la misma en relación con otras vertientes; 6) la representación de la realidad real que se evidencia en la novela; 7) la caracterización hecha como novela autobiográfica; 8) el uso del lenguaje que se adapta al texto; 9) el lector y el efecto de la lectura; 10) el uso de la ironía como un regulador de la violencia; y 11) el final abierto, al vincular el tema sobre quién mató al Esclavo.

1.5.4.1. El análisis de las técnicas narrativas empleadas

Las técnicas literarias que se han empleado en *La ciudad y los perros* han sido analizadas por la crítica literaria, al explicarlas teóricamente o ejemplificándolas con citas del texto. Estas también se estudiaron como aquellas que ocultan información relevante del texto, que proporcionan la sensación de multiplicidad de perspectivas, tiempos y espacios, técnicas de contraste, junto con el empleo del monólogo interior y el narrador omnisciente.

1.5.4.1.1. En función del empleo de las técnicas literarias que ocultan información relevante en la novela, Roy Albert Kerr (1983a, p. 20) analiza el uso de los *flashbacks*, que supondría conocer las identidades difusas en esta obra literaria. De la misma manera, lo hace Julio Ortega (Oviedo, 1981, p. 25), Belen Sadot Castañeda (1987, p. 135) y Pedro de Felipe (2012, p. 90), quienes investigan la técnica del dato escondido, la cual encubre información y que se va revelando conforme avanza la lectura, como al ocultar al asesino del Esclavo. Luis Harss (1966, p. 436), Rilda Baker (1977), Jorge Niñapayta (Tenorio, 2001, pp. 58-59), Jorge Edwards (2011, p. 24), Arturo Fontaine (2012) y Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) desarrollan las mudas o los saltos cualitativos del narrador (que generan suspenso en el lector). Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) fundamenta la idea de la invisibilidad del narrador en la novela.

1.5.4.1.2. Las técnicas que generan sensación de multiplicidad de perspectivas, tiempos y espacios han sido detectadas por la crítica literaria. Por

ejemplo, Raúl H. Silva Cáceres (1974) precisa que hay un efecto de interiorización (de visión rota y contrapunto en la semántica y la sintaxis) al usar Vargas Llosa el diálogo telescópico. Peter Bikfalvy (1975) indica que *La ciudad y los perros* (1963) postula una dualidad entre la objetividad (como los actos del Jaguar) y la subjetividad (como los monólogos del Boa). Juan Jesús Armas Marcelo (1978, p. 68) analiza algunas técnicas evidenciadas en la novela, como la dualidad caótica del tiempo y el espacio, junto con la asimetría en la estructura formal de esta obra literaria (para manifestar la arbitrariedad). Nicasio Perera San Martín (1980, p. 821), María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 87), Rafo León Rodríguez (2010), Danubio Torres Fierro (2012, septiembre, pp. 25-26) y Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) fijan su análisis en los vasos comunicantes que manifiesta el autor, con la intención de generar sorpresa. Sara Castro-Klaren (Oviedo, 1981, p. 129) nota que en los textos de Vargas Llosa se usa la fragmentación múltiple de tiempo, espacio, foco y punto de vista. Sergio Cházaro Flores (1993, p. 10) resalta la estructura narrativa múltiple, con sus variadas perspectivas y una modalidad narrativa objetiva. John J. Junieles (2006) sostiene que la narración cruzada de historias individuales hace que en la novela la violencia resalte, ya que lo acumulativo genera que se detecte una filiación tácita entre los personajes; por lo tanto, se matizaría ese espacio grotesco donde se desenvuelven. José Miguel Oviedo (2010) propone que la intención del autor es reconstruir el mundo de lo vivido, por lo que lo presenta de modo estético y ficcional con algunos elementos, como las variadas sorpresas y revelaciones, las identidades ambiguas, los bruscos cambios de tono y tensión, los saltos, las discontinuidades narrativas, las verdaderas simetrías, los constantes desplazamientos de tiempo y espacio.

Edward Medina Frisancho (2012, p. 7) menciona que en la novela se halla una construcción de espacios, unos dentro de otros, a modo de círculos concéntricos, que se denomina «matrioska» espacial o juego de «muñecas rusas» a nivel urbano. Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) fundamenta el uso de diversos tiempos y espacios que se entrecruzan, junto a la variedad de narradores personajes (en la 3.^a persona). Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) detecta las vivencias de múltiples presentes, junto con el misterio. Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) articula la importancia de los cambios temporales en *La ciudad y los perros* (1963) y Diana Amaya (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) reflexiona sobre la construcción de los múltiples espacios.

1.5.4.1.3. Las técnicas literarias que están enfocadas en el contraste permiten observar aquella oposición de elementos que perviven durante toda la novela. Joel Hancock (Oviedo, 1981, p. 85) dice que la técnica predominante es la usada en las descripciones, puesto que hay presencia de contrastes de luz y oscuridad (técnica impresionista del claroscuro), que se evidencian en los paisajes y las acciones morales de los personajes. Rilda Baker (1977), Nicasio Perera San Martín (1980, pp. 823-824), Carlos Eduardo Zavaleta (1997, p. 253) y Óscar Hahn (2011, p. 46) analizan el efecto generado por los contrapuntos en los ritmos del tiempo y el espacio, junto con los múltiples puntos de vista. Nicasio Perera San Martín (1980, p. 822) emplea el término «contracanto» para referirse a la constitución de apariencias de diálogos, con frases proferidas en diferentes instancias de enunciación. Mientras que Óscar Hahn (2011, p. 46) analiza la anagnórisis.

1.5.4.1.4. Sobre la base del monólogo interior, los críticos literarios María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 102), Miguel Ángel Rodríguez Rea (1996, p. 255), Morales Saravia (2011, pp. 101-104), Efraín Kristal (2012, p. 545), José Miguel Oviedo (2012, p. LIV), Alonso Cueto (2012, p. 3), Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) y Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) lo toman como una voz de la conciencia que va ordenando las acciones del personaje, como es tratado con el Boa, el Poeta o el Jaguar. Joseph Sommers (1976), David Sobrevilla (2011, p. 415) y Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) plantean que el monólogo interior genera un énfasis en la individualización y la subjetividad del personaje, porque se conocen su pasado y su historia a través de él. Por ejemplo, como señalan Hernando Valencia Goelkel (1976) y José Miguel Oviedo (2012, p. LI), al decir que, en el caso del monólogo interior del Boa, hay una particularidad: el acercamiento a la música con un lenguaje coloquial y soez. Óscar Hahn (2011, p. 48) argumenta que el monólogo interior le proporciona rapidez y variedad al relato. Para algunos casos, Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) y Sharon Magnarelli (1982, p. 99) sostienen que se puede hallar cierta duplicidad por medio de esta técnica literaria, si es que la relación es propicia con el Poeta; pero también podría ocurrir lo que Alonso Cueto (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) y Matías Rebolledo (2011, p. 148) indican: los monólogos serían anónimos y luego descubrirse; por ello, no sería sencillo distinguir al que habla, ya que la causalidad y lo fragmentario se dispersan. Diana Amaya (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) analiza el desconocimiento que atraviesa por momentos el protagonista de los monólogos interiores de la novela.

1.5.4.1.5. Finalmente, sobre el empleo del narrador omnisciente, Alonso Cueto (2011, p. 572; 2012, p. 3), José Miguel Oviedo (2012) y Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) han detectado y ejemplificado su uso en 1.^a persona, para conocer todos los espacios e intercalarlos en la narración.

Todas las técnicas literarias que han sido abordadas en esta sección tienen como finalidad representar la historia de la narración de una manera más compleja, múltiple y arbitraria; aunque se ha detectado la diversidad de los recursos narrativos en función del impacto que genera al lector (sorpresa, arbitrariedad o suspenso); no se han vinculado intertextualmente con las técnicas que han desarrollado escritores que influenciaron a Vargas Llosa en sus respectivas novelas (por ejemplo, comparar el uso del narrador omnisciente de *El sonido y la furia* de William Faulkner con el de *La ciudad y los perros*).

1.5.4.2. La influencia de escritores

Hasta el momento, algunos críticos literarios han podido detectar elementos de la novela de Vargas Llosa que se incorporan en las obras de otros autores; algunos de ellos son William Faulkner, Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre, Víctor Hugo, John Dos Passos, León Tolstói, Honoré de Balzac, André Malraux, entre otros, como Dante Alighieri, Homero, Ramón del Valle-Inclán, Charles Baudelaire, Albert Camus, Fiódor Dostoyevski, Ernest Hemingway, Stendhal, Joseph Conrad, Georges Bataille, Robert Musil y Miguel de Cervantes.

1.5.4.2.1. La influencia del escritor norteamericano William Faulkner es predominante para algunos críticos literarios. Por ejemplo, Borys Salazar Jaque (2005), Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre), Agustín Prado (2013, 10 de diciembre; 2014, 18 de febrero) y Raúl Tola junto con Luis Rodríguez Pastor (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) mencionan que la incorporación de elementos de este escritor es visible en esta obra literaria. Gerald Martin (2012b, p. 24) la encuentra precisamente en lo sociológico, lo histórico, lo compositivo, lo crítico y lo psicológico; sobre este último punto, Danubio Torres Fierro (2012, septiembre, pp. 25-26) especifica que sería en el repiqueo épico de la conciencia donde lo psicológico se articula; contraria a la opinión de J. Ernesto Ayala-Dip (2011, p. 454), que indica que Faulkner se presenciaría más por el trabajo formal, como los monólogos, el énfasis en lo visual, el pluriperspectivismo, los saltos de tiempo, los múltiples narradores, la amalgama, la confusión de voces y la multiplicación de historias paralelas que resaltan Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) y Víctor García de la Concha (2012, pp. LXVII-LXVIII) en sus estudios en función de *La ciudad y los perros*. Ricardo González Vigil (2010, pp. 31-33) señala que la inserción de Faulkner se halla exactamente en lo anterior: en el modo de manejar las conciencias; pero, a ello, añade la importancia de las técnicas narrativas, como se aprecia en el plano verbal (dialogismo y polifonía) y la similitud que tiene con *Luz de agosto* (1932) por el Boa; también, identifica la comparación con *El sonido y la furia* (1929) por la introducción del personaje intelectual (Alberto), el volitivo (el Jaguar) y el amoroso (el Esclavo); González Vigil (2013, 17 de marzo), en otra oportunidad, también percibirá la lectura de *Santuario* (1931) en esta obra literaria. Efraín

Kristal (1998, pp. 34-35; 2011b, 2 de enero), en cambio, ya había encontrado como referencia *Luz de agosto* (1932), en el hecho de que Vargas Llosa plantea un manejo de investigación criminal y esquemas temporales muy precisos y bellos; por otro lado, Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) reconoce la relación con Faulkner en la cualidad heroica que poseen algunos personajes como el Jaguar, quien lucha constantemente y no se queda conforme.

1.5.4.2.2. La influencia de Gustave Flaubert es desarrollada por algunos críticos también. En primer lugar, Gisela Leber junto con Carlos Rincón (1968, p. 171) y J. Ernesto Ayala-Dip (2011, p. 452) encuentran la presencia de Flaubert en su totalidad, sin explicar las razones. Efraín Kristal (2011a, p. 346) la detecta en la forma de denunciar la sociedad capitalista latinoamericana. Borys Salazar Jaque (2005) señala que con Flaubert existe la preocupación en Vargas Llosa de innovar la imagen del narrador, al proponer juicios estéticos y de la realidad con cierto distanciamiento del mundo narrado. Matías Rebolledo (2011, p. 149) y Carlos Garayar de Lilo (2013, 16 de diciembre) valoran a Flaubert por su objetivismo, al lado de sus múltiples y contradictorias perspectivas. Marco Martos (2012a, p. XIV) la halla en la estructura de los relatos y la diversa cantidad de personajes. José Luis Martín (2012b, p. 24) no solo la encuentra en su estructura, sino en lo psicológico, lo sociológico, lo histórico y lo crítico. Finalmente, Agustín Prado Alvarado y Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014, 18 de febrero) resaltan la importancia de Flaubert por el trabajo disciplinado que tiene Mario Vargas Llosa en su novela.

1.5.4.2.3. La influencia del filósofo francés Jean Paul Sartre es detectada por Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) y Ricardo González Vigil (2010, p. 31) por el hecho de presentar en *La ciudad y los perros* (1963) la visión del ser humano; Danubio Torres Fierro (2012, septiembre, pp. 25-26) la relaciona por su discurso literario empleado como denuncia y liberación; Gisela Leber y Carlos Rincón (1968, p. 171) la recapitulan por las experiencias decisivas de formación (juventud); y Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre), por referirse a la concepción del héroe y el antihéroe, junto con el existencialismo (existencia absurda de Ricardo Arana en el mundo militar y fuerte). Raúl Tola y Luis Rodríguez Pastor (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) también detectan la influencia de Sartre, debido a que desarrolla el tema del intelectual comprometido.

1.5.4.2.4. Efraín Kristal (2012) afirma la influencia de Víctor Hugo con *Los miserables* (1862); sobre todo, con el personaje Jean Valjean, quien se rige a la creencia de que la justicia se logrará por medio de la lucha entre fuertes y débiles. Raúl Tola y Luis Rodríguez Pastor (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) también reconocen ese vínculo literario francés.

1.5.4.2.5. La influencia de John Dos Passos es identificada por Gerald Martin (2012b, p. 24) en sus planos psicológico, sociológico, histórico y crítico; mientras que Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) la halla en los fragmentos de lo real, que están compuestos por lo ficticio.

1.5.4.2.6. La influencia de León Tolstói se percibiría por las experiencias juveniles, según Gisela Leber y Carlos Rincón (1968, p. 171); lo psicológico, lo sociológico, lo histórico y lo crítico también estarían presentes para Gerald Martin (2012b, p. 24); y, finalmente, bajo la perspectiva de Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre), se visibilizaría la diversa cantidad de personajes empleada para que los encuentros no parezcan forzados.

1.5.4.2.7. La influencia de Honoré de Balzac sería propicia también por dos propuestas que se hallan con Tolstói: para Gerald Martin (2012b, p. 24), reincidiría en los planos psicológico, sociológico, histórico y crítico; mientras que, para Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre), coincidiría en los múltiples personajes que permitirían que los encuentros no sean casuales.

1.5.4.2.8. Juan Gabriel Vásquez (2011, p. 320) indica que el vínculo con el francés André Malraux se evidenciaría por la apertura realizada del universo de *La ciudad y los perros* (1963), desde las primeras páginas, acompañada con la precisión de los diálogos; a la vez, menciona la importancia de su novela *La condición humana* (1933). Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre), también identificaría su influencia, pero, precisamente, por las ambigüedades morales que se articulan con las decisiones personales, que es lo señalado por Danubio Torres Fierro (2012, septiembre, pp. 25-26).

1.5.4.2.9. Hernando Valencia Goelkel (1976) relaciona esta obra literaria con la de J. D. Salinger, *El guardián entre el centeno* (1951), al referirse a la

creación verbal, pero con cierta diferenciación en el personaje Holden Caulfield. Enriqueta Morillas Ventura (1984, p. 124) y José Donoso (1987, p. 71) recalcan las influencias de autores de habla inglesa, como Joyce y Faulkner, narradores del *boom* y la Generación del 50, las cuales fueron primordiales para la composición técnica y compleja de *La ciudad y los perros* (1963), ya que se aprecian expresiones modernas, como los múltiples puntos de vista y los monólogos interiores. Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) ubica también otras influencias, como las de Dante Alighieri, al referirse figuradamente que se trataría de una linterna que va enfocando el universo del Colegio Militar; asimismo, Homero, por empezar con la técnica de *in media res* y estructurar el modo de organización y la forma épica de contar; de los poetas Ramón del Valle-Inclán y Charles Baudelaire; también de los narradores Albert Camus y Fiódor Dostoyevski, quien domina una cantidad considerable de personajes en sus novelas, con la intención de que los encuentros entre ellos no parezcan previstos. Otras influencias que también se aprecian en la novela de Mario Vargas Llosa y que aún no se han indicado son las propuestas por Efraín Kristal (1998, p. 28): Ernest Hemingway, Joseph Conrad y Georges Bataille, que importarían por la construcción de esta obra literaria. Karen Díaz Reátegui (2004, p. 62) indica que el vínculo con Hemingway estaría en la técnica del dato escondido, con la que se manifiestan acciones, diálogos o gestos superficiales, para que la verdad se invisibilice. Álvaro Enrigue (2011, p. 195) propone que Vargas Llosa se deja influenciar por Stendhal al exponer exteriores en la concentrada interioridad de su personaje principal. Finalmente, Silvia Hopenhayn (2011, pp. 70-71) diría que hay una conexión notoria con la novela del austriaco Robert Musil, llamada *Las*

tribulaciones del estudiante Törless (1906), aunque Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) determina que no sería así, pues, a pesar de que el Poeta y el Esclavo serían similares y se presenciara el maltrato, Mario Vargas Llosa revelaría que leyó esa novela mucho después de publicar *La ciudad y los perros* (1963). Finalmente, Carlos Garayar (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) sostiene que con esta obra literaria peruana los escritores aprendieron a escribir novelas (por sus aportes técnicos) y que su trabajo sería similar a *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes.

Las posiciones que tienen los críticos literarios, sobre la base de las influencias del autor de *La ciudad y los perros*, revela a una cantidad considerable de autores que aportaría, desde lo técnico hasta lo ideológico, en alguna medida, en el estilo de Vargas Llosa; por lo tanto, asumiría la importancia de cada uno por la validez de sus planteamientos.

1.5.4.3. La correspondencia con el *boom* latinoamericano

Max Silva Tuesta (2010, p. 27) desarrolla la idea de que esta obra literaria inauguró el *boom* latinoamericano; y, con ello, una transformación en la literatura peruana y mundial. Sobre esa posición, coinciden con su propuesta los críticos literarios Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre), Carlos Garayar (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) y Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo). Mientras que, en función de David P. Wiseman (2010, p. 234), Vargas Llosa no aseguraría la construcción del *boom* con *La ciudad y los perros* (1963), sino que con esta se

iría formando a corto plazo. Otros críticos, como José Miguel Oviedo (2007, p. 54) y Nicola Patricia Horgan B. A. (1997, p. 40) tan solo aseguran que el autor sería un representante ejemplar del *boom* por su dominio de las técnicas y las estructuras narrativas.

A pesar de que las propuestas de Oviedo y Horgan B. no aporten en explicar si Vargas Llosa fue quien construyó el *boom* con *La ciudad y los perros*, mi crítica no sería certera en ese aspecto, puesto que tendría que requerir del estudio pormenorizado de las obras representativas de otros autores coetáneos (como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, etc.), con la finalidad de que se comprenda cuál podría ser la novela más afiliada al *boom* y, a la vez, cumpla su rol inaugural (¿qué valor debería tener?, ¿dependería del mayor uso de técnicas empleadas en una sola novela?, ¿contaría con técnicas desconocidas por la tradición literaria?, etc.).

1.5.4.4. Otras influencias

La crítica literaria asume también las influencias directas de Hispanoamérica, como también de América Latina, junto con Europa, al igual que las vanguardias, el neorrealismo y el cine.

1.5.4.4.1. Hispanoamérica fue una referencia prioritaria para el desarrollo de las técnicas narrativas en la novela. Ricardo Doménech (1964) propone que *La ciudad y los perros* (1963) sintetizaría todas las técnicas desarrolladas en Hispanoamérica. En una mesa redonda, conformada por Mario Vargas Llosa,

Ambrosio Fornet, Luis Agüero y Juan Larco (1965, 29 de enero), además de lo investigado por John Neubauer (2001, pp. 2-3), Ignacio Echevarría (2011, p. 441) y Alonso Cueto (2013, 11 de diciembre), se sostiene que el autor emplea técnicas del siglo XX, con la intención de hacer una crítica social. Miguel Herráez (1997) indica que hay una dislocación del discurso mimético, que altera la preceptiva tradicional de la novela, debido a que se observaba la tríada compuesta por el planteamiento, el clímax y el anticlímax, identificable en la narrativa de los cincuenta en España.

1.5.4.4.2. Sobre América Latina y Europa, Carlos Peña (2011, p. 397) observa las influencias de los continentes mencionados en relación con el debate cultural europeo; en especial, en francés.

1.5.4.4.3. En función de las vanguardias, Joseph Sommers (1976) argumenta que la novela tiene un lugar dentro de la vanguardia cultural, que cuestiona las tradiciones oligárquicas nacionales, para impulsar el avance histórico. Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) desarrolla la noción de que, específicamente, serían las vanguardias francesas las que intervienen, a causa del concepto de la literatura del mal (degradación humana), que tomaría el autor.

1.5.4.4.4. El neorrealismo está basado en la representación fidedigna, extremista y demasiado detallista de la realidad en cuanto aspectos negativos y hasta repulsivos. Este tuvo un momento de manifestación en la narrativa de Mario Vargas Llosa. Al respecto, Luis Alberto Sánchez (1975, pp. 1600-1601)

resume la tesis primordial del estudio de Oviedo para sostener que el autor practica ese movimiento, ya que se fundamenta en los aspectos feos y conflictivos de la sociedad, sin ser necesariamente los reales; es decir, muestra un arquetipo construido bajo su manera de percibir el mundo. Asimismo, María Eugenia Moreno Cambara (1987, p. 100) detecta algunas técnicas neorrealistas articuladas en esta obra literaria, como el estilo indirecto y el punto de vista múltiple.

1.5.4.4.5. La influencia del cine en *La ciudad y los perros*, para José Miguel Oviedo (1981, p. 193; 2012, p. LIV), Matías Rebolledo (2011, p. 148) y Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) se evidencia por sus técnicas narrativas modernas (como el montaje), para remarcar las impresiones de soledad y violencia, a través del punto de vista temporal (duplicidad u ocultamiento de identidades en los personajes). Óscar Hahn (2011, p. 48) postula que hay un interés por captar la visibilidad del lector, ello justificaría el empleo de sus técnicas narrativas multidimensionales, cercanas del cine. Al respecto, Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre) añade a lo audiovisual la incorporación de la música norteamericana, los cuales se representarían en el espacio urbano. Finalmente, Carlos Garayar (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) indica que las técnicas de Vargas Llosa son usadas ahora en el ámbito cinematográfico.

Todas las influencias están bien explicadas por parte de la crítica; por lo tanto, no rehúso la asociación que se ha configurado hasta el momento.

1.5.4.5. La clasificación hecha sobre la novela

Esta obra literaria de Mario Vargas Llosa ha tenido distintas clasificaciones, según la crítica literaria, al catalogarla como novela psicológica, policial, de aventuras, aprendizaje, nueva novela, novela de caballería y crónica ficcional.

1.5.4.5.1. John Neubauer (2001, p. 4) menciona que se trataría de una novela psicológica, que es unidimensional.

1.5.4.5.2. José Miguel Oviedo (2007, p. 66; 2012, p. XXXVII), Javier Cercas (2012) y Carlos Garayar de Lillo (Tenorio, 2001, p. 95; Garayar, 2012; Garayar, 2013, 16 de diciembre), Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) y Alonso Cueto (2013, 11 de diciembre) evidencian los elementos de la novela policial en *La ciudad y los perros* (1963) por la investigación que se hace por el robo del examen de Química, el asesinato del Esclavo y las acciones que la desenvuelven. Óscar Hahn (2011, p. 50) señalaría elementos específicos del género policial, como las secuencias y el misterio que es necesario develar (robos, asesinato, encubrimientos, investigación del enigma sin solución y delación). A la vez, José Morales Saravia (2011, p. 95) sostiene que otro elemento visible sería el *plot* policial, que se emplearía por la reducción de esta obra literaria en una antinovela de educación.

1.5.4.5.3. Zuzana Janků (2008, p. 60) determina que el tema de la narración remite a las novelas amorosas, los desplazamientos geográficos y las

insólitas peripecias de los personajes, que, a la vez, aproximan el relato a la novela de aventuras, basada en alusiones y parodias.

1.5.4.5.4. Rafo León Rodríguez (2010), Darío Villanueva (2012) y Carlos Garayar (2012) clasifican *La ciudad y los perros* como una novela de aprendizaje o *bildungsroman* (novela de formación), en la que el autor pone en evidencia sus modos de crianza en el Colegio Militar Leoncio Prado, que trascienden hacia lo colectivo. Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) menciona que sería novela de aprendizaje, porque el lector aprende las técnicas literarias y el mundo.

1.5.4.5.5. Ricardo González Vigil (2010, p. 30), Ludy Sanabria (2011, p. 2) y Gerald Martin (2012b, p. 24) detectan que se trata de una nueva narrativa, una *nouveau roman* o una nueva novela latinoamericana, que instaura un antes y un después en la novela peruana, debido al carácter magistral de abordaje sobre la condición humana, exigente a la estética contemporánea.

1.5.4.5.6. Alonso Cueto (2013, 11 de diciembre) compara la novela con las novelas de caballería, por el código de honor y los principios morales que se aplican como temas indispensables en este género literario.

1.5.4.5.7. Marco Martos (2012a) califica la novela de Vargas Llosa como una crónica ficcional, que relata la historia del Colegio Militar Leoncio Prado, ubica y describe lugares existentes en Lima, junto con sus distintos estratos sociales.

Los argumentos anteriores son válidos, aunque más aproximados me parecen los planteados por John Neubauer quien propone que sería una novela psicológica (a causa de la existencia predominante de los personajes protagónicos por encontrar su propia identidad, a pesar de los disturbios y las confusiones que puede tener el lector para asociarlos con su verdadera configuración) y por Rafo León Rodríguez, Darío Villanueva y Carlos Garayar, quienes califican *La ciudad y los perros* como una novela de aprendizaje o formación, ya que tanto el lector como los personajes están en constante cambio y adquisición de posturas distintas frente a la realidad que compone el autor.

1.5.4.6. La representación de la realidad real

La intención de este apartado es comprender cómo la crítica ha vinculado la ficción con la realidad al momento de construir el mundo de esta obra literaria. Por ello, como subtemas, se encuentran la representación fidedigna de la realidad, el afán totalizante que tiene el autor con respecto a la realidad, el realismo, el determinismo y la narrativa urbana.

1.5.4.6.1. La concepción de novela como representación fidedigna de la realidad ha sido desarrollada de manera homogénea por los siguientes críticos: Pedro Lastra (1965, p. 215), Luis Harss (1966), Herbert Morote (1998, p. 35), Mar Estela Ortega González-Rubio (2005), Dieter Ingenschay (2011, p. 55), José Miguel Oviedo (2011, p. 374) y Héctor Soto (2011, p. 355), quienes postulan que la violencia se evidencia en el Colegio Militar como una forma de

manifestar la sociedad. Por otro lado, Hernando Valencia Goelkel (1976), Óscar Hahn (2011, p. 49) y José Miguel Oviedo (2012, p. XXXIV) ponen énfasis en los espacios usados en *La ciudad y los perros* (1963), que han sido tomados de la realidad (localismos), como el Colegio Militar. También, Diana Angélica Vigil Pablo (2009, p. 17) sostiene que el autor emplea algunos lugares identificables de la ciudad para mostrar los diversos estratos de la sociedad por medio de las caracterizaciones de los personajes. Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) distingue que lo más valioso de esta obra literaria es que se implique al Perú y no otro lugar codicioso como Europa. Agustín Prado Alvarado (2013, 10 de diciembre; 2014, 18 de febrero) hace un análisis sobre la ciudad de Lima en la novela y la explora en su demografía. Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) infiere que la ficción en *La ciudad y los perros* (1963) podía contar lo público. Asimismo, J. Ernesto Ayala-Dip (2011, p. 451) y José María Valverde (2012, p. CXLIII) afirman que Vargas Llosa no muestra la realidad, sino que emplea artefactos ilusorios para obtener una representación autónoma y verosímil de la misma.

Tanto la ficción como la realidad están presentes en esta obra literaria, por ello, pueden ubicarse rápidamente algunos lugares de Lima, como el Colegio Militar Leoncio Prado; en tanto espacio, es posible su relación con la realidad, tal como lo han propuesto Vigil Pablo, Alonso Cueto y Prado Alvarado. A pesar de que la construcción de esta atmósfera en la novela es verosímil, se percibe una representación autónoma, que ha sido analizada por J. Ernesto Ayala-Dip y José María Valverde, para evidenciar los movimientos que hacen

los personajes entre el Colegio Militar y la ciudad, con sus respectivas clases socioeconómicas.

1.5.4.6.2. En función del afán totalizante de la realidad, Mary E. Davis (1981, pp. 124-125), Enrique Azúa Alatorre (Forgues, 2001, p. 586), Luis Veres (2004-2005), Zuzana Janků (2008, p. 9), Jorge Valenzuela Garcés (2010), Óscar Hahn (2011), David Sobrevilla (2011, pp. 407-408), Darío Villanueva (2012, p. CXXIII), Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) y Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014) argumentan que la preocupación de Vargas Llosa no es la de representar a un solo personaje, sino a la totalidad; por ejemplo, no desarrolla la identidad de un cadete, más bien, sí lo realiza con los estudiantes del Leoncio Prado, para manifestar alguna anomalía moral (como la violencia), por medio de elementos verosímiles y la intervención de todos los estratos socioeconómicos (alto, medio y bajo).

Coincido con este planteamiento, porque las subjetividades se hacen manifiestas con las diversas interacciones que tienen los personajes en distintos ambientes, para luego coincidir su fijación en el Colegio Militar; con ello, se conoce, a la vez, más de un problema existente: el tipo de educación, las costumbres, el léxico empleado, el trato militar, etc.; estos elementos amplificarían los niveles de la realidad y la convertirían en una que es totalizante.

1.5.4.6.3. Sobre la base del realismo, este ha tenido distintas apreciaciones: una de ellas es que *La ciudad y los perros* (1963) partiría, de

todas maneras, de una realidad existente; otra se vincula con la presencia de elementos críticos de la propia realidad; la siguiente, con el contexto histórico; y las dos restantes, con la nueva narrativa y las múltiples representaciones construidas en esta obra literaria.

José Miguel Oviedo (2012, p. XXXIV) afirma que para el autor es casi imposible considerar que una novela no sea en un lugar determinado (generalmente, el Perú), ya que esto permite que el lector pueda captar la realidad objetiva del mundo. Darío Villanueva (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio) argumenta una idea similar al decir que en *La ciudad y los perros* (1963) se representa una realidad muy fácil de identificar.

Jorge Campos (1964, p. 304), posteriormente, en una mesa redonda conformada por Mario Vargas Llosa, Ambrosio Fornet, Luis Agüero y Juan Larco (1965, 29 de enero), junto con Ricardo Cano Gaviria (1972, p. 121), Carlos Franz (2011), Matías Rebolledo (2011, p. 149), José Morales Saravia (2011) y Efraín Kristal (2012, p. 545), sostienen que en esta obra literaria hay un realismo crítico que se enfatiza por resaltar la estética de lo negativo.

Frederick M. Nunn (1987, p. 457) propone que la novela de Vargas Llosa sería histórica, debido a que aborda una etapa militar del Perú, caracterizada por su relación civil-militar desde lo sociopolítico. Nicasio Perera San Martín (1980, p. 819) y Víctor García de la Concha (2012, p. LXIX) indicarían lo contrario, al postular que el autor tan solo parte de la realidad histórica para crear una historia imaginada.

Edmundo Bendezú (1992, p. 300) y César Aira (2011) señalaban que Vargas Llosa era bastante realista. Alfredo Pastor (2010, p. 10) también se apoya de la idea de la presencia de realismo, puesto que este es una característica principal del discurso de la nueva narrativa latinoamericana. Óscar Hahn (2011, p. 61) reconoce que la construcción de la novela como género abarcante se basa en la realidad vivida, las lecturas del autor, una noción determinada de literatura, la imaginación y el trabajo incansable del escritor. Esta característica realista, según Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre), sería propicia por los nombres y los apellidos empleados en *La ciudad y los perros* (1963), que son totalmente verídicos. Miguel García-Posada (1999), John Neubauer (2001, p. 4), David Sobrevilla (2011, pp. 416-419), David Gallagher (2011, p. 594) y José Miguel Oviedo (2012, p. XXXVI) mencionan que en esta obra literaria hay una realidad de niveles múltiples de representación. Finalmente, Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) añade que la novela es paralela al mundo real, por sus propias leyes.

El nivel de realismo es notorio, tal como lo han planteado los críticos literarios de los párrafos anteriores, aunque no coincido con la posición opuesta desarrollada por Frederick M. Nunn, porque este crítico postula que *La ciudad y los perros* es netamente histórica, ya que representaría una etapa sociopolítica del Perú, y lo que se nota en la novela es la convivencia que hay en un colegio militar, es decir, es una forma de educación, ya que los estudiantes han sido matriculados libremente por sus padres: no es un suceso que padecen forzosamente, es una convención, un contrato; en el plano histórico, no se

aprecia eso, la sociedad no se ve involucrada a decidir qué postura tomar ante un tipo de Gobierno, simplemente la viven.

1.5.4.6.4. Con respecto al determinismo, Joseph Sommers (1976) y Juan Jesús Armas Marcelo (1978, p. 68) afirman que la novela de Vargas Llosa es determinista (se entiende por esta la inserción de un ciclo de causa-efecto en los sucesos), debido a sus relaciones de clase y sus temas existencialistas, en función de las instituciones y la moralidad de la clase media. Mientras que José Miguel Oviedo (1982, 2004) y Carlos Franz (2011, p. 239) sostienen que no sería determinista, ya que con la introducción de la violencia se generaría un quiebre en las relaciones de poder.

Si se toma la premisa de que todo victimario termina siendo una víctima (propio del estudio sobre el tema de la violencia), podría decirse que es un criterio determinista, tal como lo confirman Joseph Sommers y J. J. Armas Marcelo; lo propuesto por Oviedo y Franz no me parece tan convincente: si bien la violencia puede destruir un pacto concienzudo, también es capaz de reconstruirlo, porque entra en su propia dinámica y su independiente estructura.

1.5.4.6.5. En relación con la narrativa urbana, John Neubauer (2001, p. 3) menciona que la novela condensa características de la narrativa urbana, puesto que la ciudad condiciona a los personajes; Santiago Gamboa (2011, p. 184), Borys Salazar Jaque (2005) y Abelardo Oquendo (Caballero, 2011, p. 97) también apoyan esta idea.

El tópico urbano sería esencial para movilizar y condicionar los intereses que tienen los personajes adolescentes de la novela: el acceso a la vida acomodada, llena de vicios, por lo que las propuestas de Neubauer, Gamboa, Salazar Jaque y Oquendo serían asequibles.

1.5.4.7. La novela autobiográfica

La crítica literaria ha calificado la novela de Vargas Llosa como autobiográfica; es decir, parte de la vida del autor ha sido representada en el texto, ante ello, surgen posturas distintas que remiten a las relaciones personaje-autor y autobiografía-ficción, además de mostrar al narrador como exorcizador de sus propios demonios.

Para el primer caso, Joel Hancock (1975, p. 37), José Miguel Oviedo (1982, p. 365), Elena Urrutia (Forgues, 2001, p. 516), Karen Díaz Reátegui (2004, p. 21), Alejandro Latinez (2006, p. 45), Zuzana Janků (2008, p. 12), Max Silva Tuesta (2010, p. 26), J. Ernesto Ayala-Dip (2011, p. 460), Iván Thays (2011, p. 475), Javier Cercas (2012, p. 482) y Marco Martos (2012a, p. XXVIII) consideran *La ciudad y los perros* como una novela autobiográfica; es decir, implicaría abordar la historia real de Vargas Llosa, ya que abarca su infancia, sus problemas familiares y su estadía en aquel Colegio Militar. Pedro Lastra (1965, pp. 212-213), Belen Sadot Castañeda (1987, p. 99), Sergio Cházaro Flores (1993), Néstor Tenorio Requejo (2003, p. 150), Max Silva Tuesta (2010, p. 28), David Wiseman (2010, p. 29), Guadalupe Nettel (2011, p. 79), Eloy Urroz (2011, p. 493), Darío Villanueva (2012, p. CXXVI) y Víctor García de la

Concha (2012, p. LXIV) mencionan que lo autobiográfico se apreciaría en la geografía y la configuración socioeconómica de los personajes, como con el Poeta, el Jaguar, el serrano Cava y el Esclavo (que conformarían parte del prototipo peruano), sin identificar exactamente a un personaje exclusivamente.

Para el segundo caso, la crítica literaria ha hallado el vínculo de la autobiografía con la ficción; es decir, no sería una representación fiel de la vida del autor, sino que esta sufriría trastoques e innovaciones. Por ejemplo, Belen Sadot Castañeda (1987, p. 99), Frederick M. Nunn (1987, p. 459), Karen Díaz Reátegui (2004), Enrique Krauze (2010, p. 20), Fernando Iwasaki (2011, p. 149), Jorge Volpi (2011, p. 563), Efraín Kristal (2012, p. 546) y Darío Villanueva (2012, p. CXXV) parten de la idea de que la ficción (la literatura) transforma lo autobiográfico (lo real) del autor sobre lo vivido en el Colegio Militar y le proporciona únicamente una sensación de verosimilitud. Ante esta postura, también es similar el planteamiento de Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre), quien postula que la novela de Vargas Llosa se compone como una autoficción; es decir, se presencia biografía y ficción a la vez; es más, podría leerse como una crónica (historia y biografía del autor) y también como un reportaje periodístico.

Finalmente, está el desarrollo del texto autobiográfico como excusa para el narrador de exorcizar sus propios demonios. Para ello, George R. McMurray (1973, p. 579) articula la noción de que Vargas Llosa busca cierta dicotomía entre la justicia social (contenido) y los ideales estéticos (técnicas literarias), particularidades que mostrarían la inquietud coetánea del autor. José Donoso

(1987, p. 40), José Miguel Oviedo (2010), Fernando Iwasaki (2011, pp. 144-149), Javier Cercas (2012, pp. 483-484), Marco Martos (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio) y Francesca Denegri (2013, 13 de diciembre) mencionan que Mario Vargas Llosa sería un exorcizador de sus propios demonios de la infancia y la adolescencia, al narrar una novela con sucesos reales que le disgustaron (el militarismo, la burguesía, el machismo, la violencia y las instituciones hipócritas y esclavizadoras). David P. Wiseman (2010, p. 41) y Alonso Cueto (2012, p. 3) argumentan el tema del narrador comprometido, como el encargado de mostrar una crítica a la sociedad en la que vive. Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril), también, mostraría la afinidad que encuentra al identificar al autor con sus personajes; porque sería una manera de liberar sus demonios personales.

Son válidos los argumentos que sostienen que *La ciudad y los perros* (1963) es autobiográfica, ya sea por coincidir con los espacios donde Mario Vargas Llosa cohabitó o la cosmovisión que posee en función de esa realidad plasmada, sin obviar que también se introducen elementos ficticios, que tratan de proporcionar mayor validez a la idea que quiere representar el autor (la propuesta que analizan Donoso, Oviedo, Iwasaki, Cercas, Martos, Denegri, Wiseman, Cueto y Tola me parece la más convincente para explicar este procedimiento creativo, en relación con el autor, quien sería el exorcizador de sus propios demonios).

1.5.4.8. El lenguaje como adaptación al texto

En este caso, se ha hecho un estudio en función del modo como Mario Vargas Llosa emplea el lenguaje en *La ciudad y los perros* (1963); por ello, he clasificado este segmento en cinco partes: la primera trata sobre la libertad de usos del lenguaje o dialectos que se emplean en la novela; la segunda, en función de la oralidad que se representa en la misma, a través de diálogos o monólogos; la tercera, con respecto a las traducciones que se han hecho en relación con esta obra literaria en dos lenguas particulares; la cuarta aborda el uso del lenguaje moderado o literario por parte del autor; mientras que en la última parte se tratará sobre el lenguaje militar que se emplea en el Colegio Militar.

1.5.4.8.1. En función de la libertad de usos del lenguaje o dialectos que se emplea en *La ciudad y los perros* (1963), Julio M. de la Rosa (1964, p. 308) precisa que en la novela hay libertad por emplear un lenguaje. Hernando Valencia Goelkel (1976), en cambio, plantea que el manejo del idioma, por parte del autor, revela toda su efectividad dentro de la historia narrada. Por otro lado, Daniel del Castillo (2001) mantiene la idea de que el lenguaje empleado identifica la etapa en la que se encuentra un ser humano, ya sea como adolescente o adulto, por lo que serían la explosión y el desborde de la vida en sus diversas formas lo más característico. Brigitte König (Forgues, 2001, p. 445) sostiene que el respeto a la familia lingüística es evidente, puesto que los personajes no poseen ni dominan un habla homogénea (se adaptaría el autor a cada circunstancia para no producir ambigüedad). Luis Martín-Cabrera (2010,

11 de octubre) identifica que esta obra literaria es el relato iniciático de la burguesía limeña, escrita en el español de la clase media limeña. Javier Cercas (2011, p. 31) detecta y analiza la disciplina y la tenacidad, que se desarrollan en español, dentro del Colegio Militar. Marco Martos (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio) incide en el español hablado en *La ciudad y los perros* (1963), propio del Perú, con sus arcaísmos y sus vocablos de los idiomas quechua, aimara, mochica y numerosas lenguas de la selva. Edmundo Paz Soldán (2012, p. 4) afirma que parte del lenguaje empleado en la novela proviene de Colombia. En otra ocasión, Marco Martos (2012a, 2012b, 2013, 15 de diciembre) también detecta que, específicamente, son bolivianismos (Cochabamba) y peruanismos (como de Piura) los que son recurrentes en el habla; en consecuencia, sería el nivel lexicográfico una belleza verbal en esta obra literaria, que consigue que *La ciudad y los perros* (1963) permanezca al transcurrir el tiempo.

Resulta un aporte el trabajo realizado por Luis Martín-Cabrera, quien detecta la ubicación socioeconómica del dialecto de los personajes, como también, me parece importante resaltar lo propuesto por Marco Martos, quien plantea que el lenguaje usado por Mario Vargas Llosa en la novela tiene un lugar específico de procedencia. Estas dos propuestas permiten construir en *La ciudad y los perros* (1963) una interpretación más autobiográfica y realista a la vez, ya que lo más visible es la violencia, el trato militar y el uso de las técnicas literarias, mientras que lo propuesto por estos dos críticos requiere un estudio etnográfico y dialectal; es decir, se trata de una información implícita, que no se

halla en conocimiento del lector, por el hecho de que no sabe diferenciar el lenguaje empleado.

1.5.4.8.2. Sobre la oralidad que se expone en *La ciudad y los perros* (1963), a través de diálogos o monólogos, Hernando Valencia Goelkel (1976), Carlos Eduardo Zavaleta (1992, pp. 20-21), Rita Gnutzmann (1992, p. 182), Eduardo Trejo (2003), Borys Salazar Jaque (2005), Sara Castro-Klarén (2006, p. 33), José Morales Saravia (2011, p. 113), Carlos Garayar (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre), Alonso Cueto (2012, p. 6; 2013) y José Miguel Oviedo (2012, p. XLI) han resaltado que la parte oral de los personajes (los diálogos) revela su individualidad y su psicología involucrada en la violencia (por medio de americanismos y expresiones particulares limeñas, como jergas e insultos), que a la vez provocaría cercanía con el mundo representado, por ser estéticamente audible y eficaz. Sharon Magnarelli (1976, pp. 36-38) y Mercedes Serna Arnaíz (2013, 13 de diciembre) proporcionan importancia al lenguaje oral y escrito dentro de la novela, por lo que colocan a Alberto como figura importante de enunciador, y considera los lugares donde él se desenvuelve, junto con su oficio de escritor. Asimismo, Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) especifica que el mayor logro verbal en esta obra literaria sería el empleado con el Boa.

Coincido con lo planteado por la crítica, debido a que la lectura que se tiene de *La ciudad y los perros* manifiesta un realismo próximo al lector, al momento de comparar los diálogos y los monólogos de los personajes, que son entendibles y manejados en el contexto cultural de cada lector; aunque, habría

que precisar si esto tan solo es una particularidad vista en el Perú, pues, tendría que analizarse si en el extranjero la comprensión de esa oralidad es comprendida y facilita la agilidad en la narración.

1.5.4.8.3. Esta novela ha sido traducida a varios idiomas, pero en dos casos se ha considerado una particularidad; por ejemplo, Nicola Patricia Horgan B. A. (1997) explica las sonoridades que tienen las palabras y la construcción sintáctica de las oraciones que conforman esta obra literaria, tal como ocurre al ser traducida del español al inglés. Zhijie Lin (2011-2012, p. 29) hace un balance analítico sobre algunas terminaciones de palabras empleadas en la novela que no cumplen un impacto verbal similar en su traducción al chino.

Una particularidad de Mario Vargas Llosa es que emplea las palabras necesarias para representar los diálogos y los monólogos de los personajes, y es rescatable mencionar los trabajos elaborados por Nicola Patricia Horgan B. A. y Zhijie Lin, ya que brindan testimonio de que el lenguaje de *La ciudad y los perros* (1963) cumple la misma función al ser traducido en inglés y chino.

1.5.4.8.4. Con respecto al uso de un lenguaje moderado o literario por parte del autor, Sharon Magnarelli (1976, p. 40; 1982, p. 99) vincula el lenguaje militar con el de la literatura, a causa de su espíritu fuerte y porque está colmado de obediencia, trabajo y valor. Joel Hancock (Oviedo, 1981, p. 80) desarrolla la idea del poder revelador del lenguaje. Ricardo González Vigil (2010, p. 32) deduce que el autor articula sus recursos verbales con la

narración, la descripción, el diálogo, la evocación del pasado y las reacciones viscerales en el presente, mientras rememora las acciones del Círculo creado por el Jaguar. Eloy Urroz (2011, p. 491) precisa que el estilo en la novela de Vargas Llosa es lenguaje y sintaxis, puesto que hay una destrucción evidente en estos, y altera también su orden. Darío Villanueva (2012, p. CXXII) infiere que Vargas Llosa emplea un lenguaje novelesco notoriamente ágil y popular, característico del romance de caballerías medieval, por lo que el lector se siente atraído rápidamente. Antonio Orejudo Utrilla (2012, p. 4) manifiesta que la estructura compleja y el lenguaje de *La ciudad y los perros* (1963) servían como nexo a la exposición de la realidad. Javier Cercas (2012, p. 497) afirma que Vargas Llosa logra, mediante palabras, construir un mundo hermético, paralelo y potente como el real. Marco Martos (Blecua, Martos, Villanueva y Vargas, 2012, 3 de julio) sostiene que esta obra literaria se ha convertido en un clásico, debido a su buena combinación entre contar bien y aplicar la forma excelentemente.

En relación con el lenguaje literario empleado por Mario Vargas Llosa, coincido con lo propuesto por la crítica, ya que esta manera de representar la historia narrada muestra un interés por parte del lector que lo conduce a querer saber más de la realidad que se manifiesta.

1.5.4.8.5. Sobre la base del lenguaje militar, Joseph Sommers (1976) plantea que el lenguaje empleado hace referencia al igualitarismo y a la reforma social, con una retórica con temas de nacionalismo, revolución y antiimperialismo (lenguaje usado en la historia latinoamericana). José Luis

Martín (1979, p. 224) menciona que se trata de una revolución léxica y tropológica, como también un énfasis al emplear un expresionismo vertiginoso y diversas aglutinaciones; por ejemplo, al emplear el término «putesumadre». Silvia Hopenhayn (2011, p. 63) indica que lo que favorece a Vargas Llosa en emplear un discurso autoritario es su vivencia en una escuela militar. Ludy Sanabria (2011, p. 8) argumenta que en *La ciudad y los perros* (1963) la vía que lleva al poder es el de la violencia física y verbal, la perversidad y la corrupción. Juan Arturo Martínez Paz (2013, 25 de marzo) afirma que el lenguaje de los cadetes (propio de la adolescencia) es lo que logra la fácil persuasión a la novela. Roy Charles Boland (2013, 12 de diciembre) desarrolla la idea de que los modos de expresión son salvajes en el Colegio Militar.

Coincido con lo propuesto en el párrafo anterior, pero concuerdo más con lo analizado por Juan Arturo Martínez Paz, porque el lenguaje que emplean los cadetes es eufórico, por lo que captura la atención del lector por su violencia y su capacidad de distorsionar la realidad.

1.5.4.9. El lector y el efecto de la lectura

En función de la lectura que se tiene de *La ciudad y los perros*, he podido detectar tres modos de estudio que se han hecho por parte de la crítica: la primera intenta buscar a un lector con una formación distinta; la segunda trata sobre las maneras que posee la novela para ser leída; y, finalmente, la última parte estaría compuesta por la identificación que tendría el lector con respecto a los personajes.

1.5.4.9.1. Esta obra literaria demanda un lector con una formación distinta. Debido a ello, la crítica literaria ha intentado explicar esa modalidad. Ambrosio Fornet (1964) mencionaba que un «lector puro» ve más allá de los efectos negativos de la representación de la novela; lo que está en su interés es la percepción de esa reconstrucción de las experiencias estéticas. En una mesa redonda, conformada por Mario Vargas Llosa, Ambrosio Fornet, Luis Agüero y Juan Larco (1965, 29 de enero), se señaló que mediante algunas técnicas se busca anular la distancia entre el lector y lo narrado. Roy Charles Boland (1988a, 2013) precisa que el autor busca que el lector sienta repugnancia por el pesimismo de la novela, que se evidencia a través del fracaso, la rebeldía, el melodrama, la violencia y el sexo. Carlos Garayar (2012, 2013) indica que hay una exigencia de un nuevo tipo de lector, a causa de las diversas técnicas literarias existentes; además, fundamenta que el lector sabe bastante como el narrador, incluso más. Agustín Prado Alvarado y Félix Terrones (2014, 18 de febrero) postulan que *La ciudad y los perros* (1963) capta la atención del lector por el lenguaje. Aunque Pili Flores Guerra (2014, 28 de octubre) defiende una idea más equidistante, al proponer que esta obra literaria es más entendible para la gente que vivió en los sesenta en Lima, que para los jóvenes contemporáneos.

Los argumentos de Fornet y Garayar son válidos, ya que se rompe con la lectura tradicional de la novela (lineal) y sin que el lector se entere de que hay una provocación de asimilar nuevas técnicas que generen suspenso, como las mudas o los saltos cualitativos. Sobre lo propuesto por Boland y lo planteado en la mesa de Mario Vargas Llosa, Ambrosio Fornet, Luis Agüero y

Juan Larco, se nota cierta desazón inicial por parte del lector, debido a que el lenguaje y algunas recreaciones de violencia y sexo son desagradables éticamente, por lo que podría generarse cierto rechazo y hasta repulsión por su lectura. Coincido con las propuestas de Agustín Prado Alvarado y Félix Terrones con respecto a la manera de captar la atención del lector a través del lenguaje usado por Mario Vargas Llosa; pero no concuerdo con lo dicho por Pili Flores Guerra, puesto que cada autor maneja un propio léxico, por lo que sería incoherente referirnos a que todas las palabras empleadas en *La ciudad y los perros* tendrían que ser manejables por el lector: la novela cumple su función, es entendible.

1.5.4.9.2. Sobre la forma de leer esta obra literaria, José Luis Martín (1979, p. 205) postula que la historia de la misma no es completa, por lo tanto, el lector solo estaría confrontando con retazos que se le muestra, aquello lo incitaría a imaginar y construir lo inacabado (el lector deberá leer e interpretar la psicología de los personajes, por medio de la superficialidad que presentan en sus interrelaciones personales: gestos, acciones, reacciones y palabras). Belen Sadot Castañeda (1987, p. 137), Óscar Hahn (2011, p. 52) y Francesca Denegri (2011, p. 201) indican que el final de *La ciudad y los perros* (1963) sería enriquecedor, en el epílogo, en el que se encuentra la verdadera identidad del Jaguar; explícitamente, aquello conduciría a que se reexaminen y se conozcan el carácter y los motivos del personaje. Nicola Patricia Horgan B. A. (1997, p. 44) argumenta que esta obra literaria requiere de varias lecturas, a causa de la confusión y la intriga provocadas. Joseph Sommers (Tenorio, 2001, p. 121) enfoca *La ciudad y los perros* como un drama de suspenso, en el que

se puede ubicar la presencia de la fragmentación y el efecto de extrañamiento en la lectura; con estas características, se permitiría tener una visión transformada, mimética, autónoma y retórica del mundo representado, donde lo primordial sería mostrar al personaje traicionado por culpa de la sociedad misma. Raymond Leslie Williams (2001, p. 125) sostiene que se le presenta un desafío al lector, debido a las veinticuatro narraciones distintas que hay dentro de esta obra literaria, junto con la narración en primera y tercera personas. Eloy Urroz (2011, p. 503) indica que al iniciar la novela *in media res* hay una invitación al lector de que prosiga con su introducción a ese universo literario. Víctor García de la Concha (2012) plantea que *La ciudad y los perros* (1963) muestra una estructura dinámica y que de ella se desprenden relaciones que se someten a múltiples interpretaciones. Darío Villanueva (2012, p. CXXVII) menciona que el lector debe buscar el centro de esta obra literaria. Javier Cercas (2012, p. 497) fundamenta que el lector es sublevado, descolocado, se ponen en duda sus certezas, obligado a mirar y sentir la realidad de otra manera. Para Efraín Kristal (2012, p. 544), por más que se detecte cierto orden cronológico en la línea narrativa, el lector tendría la impresión de que está moviéndose entre diversos planos temporales. Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) afirma que las lecturas de *La ciudad y los perros* (1963) tienen varias entradas, aunque no sería lo mismo que *Rayuela*. Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) deduce que hay una secuencia lineal de peleas que sorprenden al lector, luego de la muerte del Esclavo.

Estoy de acuerdo con lo señalado en el párrafo anterior, porque la fragmentación de la novela hace que el lector pueda tener su propia apertura en interpretar y ordenar las múltiples historias que se narran.

1.5.4.9.3. En relación con la identificación que tiene el lector, han postulado que podrían ser por los personajes, las diversas técnicas literarias y los ambientes recreados. Por ejemplo, Joseph Sommers (1976), David P. Wiseman (2010, p. 33), Carlos Franz (2011, p. 220), Alonso Cueto (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) y Marco Martos (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) se basan en la noción de que el lector se sumerge y se identifica con los personajes de *La ciudad y los perros* (1963), a causa de su nivel de mimetismo en la psicología de las etapas de la vida. Carlos Garayar (2013, 16 de diciembre) distingue también que el lector logra la catarsis, vinculada con la novela, sobre todo por la imprevisibilidad de la vida, como también de los diálogos conflictivos entre el Jaguar y el Poeta; aunque Óscar Hahn (2011, p. 48) delimita la idea de que la moral de los personajes no es necesariamente la del lector. Por otro lado, Hernando Valencia Goelkel (1976) propone que el estilo del autor con sus diversas técnicas inserta al lector en el texto. Mientras que Max Silva Tuesta (2010, p. 27) sostiene que en esta obra literaria el lector logra la inmersión en los ambientes recreados.

Concuerdo con lo planteado con Sommers, Wiseman, Franz, Cueto y Martos, porque la identificación se logra debido a que el lector detecta etapas de su vida y problemas sociales que están en su entorno, como la forma con la que trata la violencia hacia otros individuos. Por ello, contrasto mi idea con la

de Óscar Hahn, ya que el lector sí se sentiría identificado de algún modo, ya sea como agresor, víctima o testigo de la violencia. Hay una necesidad por buscar una salida ante ese mundo que se representa en la obra, como si se tratase de una novela de aprendizaje, en la que la violencia tendría una justificación moral al final.

1.5.4.10. La ironía como regulador de la violencia

En una mesa redonda, conformada por Mario Vargas Llosa, Ambrosio Fornet, Luis Agüero y Juan Larco (1965, 29 de enero), se postuló que el autor aplica el humor en su obra literaria. Joel Hancock (1975) propone que hay una persistencia en la hipocresía y la injusticia de los personajes, junto con los valores que se difunden, como la disciplina; tanto así que muchos de ellos son caricaturizados grotescamente con animales. Luis Alberto Sánchez (1975, p. 1601) sostiene que la obra de Vargas Llosa expone una ausencia de humorismo y un exigente control sobre la ternura que lo compone. Joseph Sommers (1976), Ellen Watnicki Echeverría (1993) y Donald Shaw (1999) detectan en *La ciudad y los perros* (1963) una connotación de la sociedad, que se encuentra encapsulada por una mirada irónica y crítica desde el punto de vista del autor, ya sea por conductas de los personajes, la ciudad misma, la forma de enseñanza, el trato social, entre otros modos. Mar Estela Ortega González-Rubio (2005) argumenta que en la novela de Vargas Llosa se construye una sátira social, a causa de la hipocresía de las instituciones y los déficits espirituales de la sociedad, por lo que es la rebeldía la solución simbólica a este problema de su época. José Santaemilia Ruiz (2010, p. 135)

observa que la comicidad en Vargas Llosa procede del eufemismo, las medias palabras y lo no dicho; estos serían factores que transgreden las reglas lingüístico-sociales, y, como consecuencia, liberaría el discurso de sus restricciones públicas. Arturo Fontaine (2011, p. 7) menciona que la Iglesia y el Ejército se compondrían como una sátira social, ya que, como instituciones responsables, en vez de inculcar un modelo de masculinidad, deformarían la personalidad de los individuos. Víctor García de la Concha (2012, p. LXXXI) propone que se genera la ironía por la destitución del Colegio Militar, caracterizado principalmente por su elitismo. Marco Martos (Mujica, Martos, Cueto y Vargas, 2012, 12 de diciembre) indica que el director mismo sería una caricatura del líder.

Concuerdo con las críticas del párrafo anterior, a excepción de la de Luis Alberto Sánchez, porque sí hay una ironía hacia la manera con la que se desarrolla la institucionalidad del Colegio Militar Leoncio Prado, sobre todo, con los valores y las prácticas masculinizadas que difunde, puesto que tienen un efecto contrario: deforma la personalidad de los personajes.

1.5.4.11. El final abierto: ¿quién mató al Esclavo?

Pueden señalarse tres aspectos importantes por parte de la crítica literaria en relación con el hallazgo y el tratamiento que se hacen entorno a la muerte de Ricardo Arana (el Esclavo); y, para ello, se han valido de argumentos en los que se postula el carácter abierto de la novela; es decir, la libertad del lector en plantear diversas interpretaciones según cómo estas se

acomodan al discurso. Por el momento, se sostienen tres hipótesis: las causas múltiples del asesinato, la duda de saber quién es el responsable de la muerte del Esclavo y la necesidad de encasillar al Jaguar como el presunto y único asesino.

En esta primera línea temática, se encontraría la crítica literaria que tiende a ver el objeto de estudio, referente al motivo del asesinato del Esclavo, con cierto escepticismo, sin importar si hubo un culpable designado o no. Con lo señalado, M. Celia Romea Castro (1994-1995, p. 113), David Sobrevilla (2011, p. 415) y José Miguel Oviedo (2007, p. 20) son quienes han apoyado esta opinión, porque se evidencia la disyunción sobre el asesinato al referirse a las opciones del accidente y la venganza; a ello, puede añadirse otra duda generada: el teniente Gamboa misteriosamente no quiere contribuir con la denuncia. Arturo Fontaine (2012) argumenta que la muerte de Ricardo Arana se presta a interpretaciones diversas, como la de pensar que pudo ser un suicidio o un accidente causado por él mismo. Efraín Kristal (2012, p. 544) cuestiona si fue asesinado, se suicidó o murió accidentalmente. Marie-Madeleine Gladieu (2013, 13 de diciembre) resumiría estas posibilidades en señalar si se trata de un asesinato o una muerte el fallecimiento del Esclavo; por lo tanto, se desconocería el motor del crimen. Otra postura sería la de Félix Terrones (Prado y Terrones, 2014), quien precisa que nadie quiere hablar en función de la muerte de este personaje.

La segunda línea temática se apoya en universalizar o dudar con respecto al verdadero asesino del Esclavo. Mary E. Davis (1981, p. 124) se

basa en la dramaturgia griega para generalizar la culpa del asesinato. Morillas Ventura (1984) y Donald Shaw (1999) dudan del responsable del homicidio (en este caso, del Jaguar). Néstor Tenorio Requejo (2001, p. 35) indica que en *La ciudad y los perros* (1963) se le brinda la oportunidad y el privilegio al lector de formar sus propios juicios sobre lo narrado, ya que el autor siempre mantiene cierta distancia considerable en función de la información que debe permanecer oculta y guardada solo por él; podría tratarse de una venganza y seguir los lineamientos racionales que postula Alberto Fernández con respecto a la secuencia lógica de sospechas e inferencias que podrían ser ciertas. John J. Junieles (2006), James Higgins (2007, p. 140) y Carlos Arturo Caballero Medina (2011, p. 73) señalan que el Esclavo es asesinado por el sistema (la institución militar), debido a que este le quitaba participación al personaje. Javier Cercas (2012, p. 487) menciona que la muerte de Ricardo Arana provoca en el lector una pregunta moral sobre quién podría ser el responsable real. Alonso Cueto (Martos, Cueto y Garayar, 2013, 15 de diciembre) indica que las múltiples lecturas podrían hacer confundir que el asesino del Esclavo es el Jaguar. Finalmente, Agustín Prado Alvarado (Prado y Terrones, 2014, 18 de febrero) argumenta que esta novela, por el hecho de ser abierta, permite que se construya la posibilidad de no saber quién mató a este personaje.

Otros críticos han postulado que el Jaguar es realmente el asesino. Por ejemplo, el crítico literario Gustavo Correa (1977, p. 89) justifica la muerte del Esclavo por parte del Jaguar, a causa del castigo que le correspondería al haber transgredido el código regidor entre los cadetes; es decir, fue un acto de venganza durante las prácticas que hacían en campañas militares. Max Silva

Tuesta (2007) se inclina por refutar que el Jaguar mató al personaje sin lugar a dudas. Franz (2011, p. 224) confirma que el Jaguar es el asesino, y que esa acción delictiva se evidencia en el texto. Ricardo González Vigil (2013, 17 de marzo) se apoya en la idea de que Vargas Llosa reveló todos los indicios suficientes para determinar al autor del crimen: el Jaguar sería el asesino, puesto que lo confiesa a Gamboa; aunque no por ello puede haber dobles lecturas. Finalmente, Raúl Tola (Tola, Rodríguez y Amaya, 2014, 12-13 de abril) simplemente sostiene que el Jaguar es el asesino del Esclavo.

Según mi postura, no se trata de un caso policial, en el que las evidencias deben ser vistas y palpadas para por fin declarar a alguien como asesino, criminal u homicida. El autor usa el monólogo interior y las conductas de los personajes adecuadamente para revelar al lector comportamientos inadecuados (pensamientos de venganza, violencia y arrepentimiento), los que catalogarían al Jaguar como único culpable del homicidio. Los motivos del asesinato son evidentes, el Poeta pareciera ser el lector mismo, ya que él tiene la idea de quién es el responsable del crimen; para ello, se basa en argumentos lógicos y causales que demostrarían la acción criminal cometida. Finalmente, se duda por momentos de que el Jaguar sea el culpable, y sí, esto lo hace el autor para provocar un efecto de extrañamiento en los lectores, lo que conllevaría pensar que ya no se trata de una novela común, sino de una perteneciente al *boom* latinoamericano, la cual pretende reformar técnicas y criticar a la sociedad de una manera directa o indirecta. Por tal motivo, me apoyo en el último postulado de que el Jaguar es el homicida.

1.6. La violencia

El objeto violencia posee una extensión ilimitada y una comprensión casi nula. Debido a que hay una insatisfacción de necesidades al querer hallar la verdad, Mackenzie (Domenach, *et al.*, 1981, p. 192) deplora que uno busca distintos tipos de violencia, indeciso, con la finalidad de encontrar una definición operacional; pues existe más de una aserción, tanto así que podría decirse que hay tantas formas de violencia, como maneras de relacionarse con la sociedad. Surgen así dos trampas por las que se podrían atravesar: excluir de la definición de violencia algo que no rechazamos o incluir algo que rechazamos.

Si la violencia engendra violencia, pero ¿de dónde proviene la «primera violencia»? Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 102) se pregunta por la inquietud de buscar el comienzo de algunos conceptos en algunas raíces identificables, en una primera causa. Evidentemente, el problema de cuál fue primera: ¿la violencia directa o la estructural?; a menos que se suponga que hubo alguna vez un estado ideal sin modo alguno de violencia (el Paraíso). Esta cadena causalista nos conduce a pensar, por otro lado, en torno al concepto de paz; pero, en sí, ¿qué significaría entonces realmente la violencia?

De la derivación al latín se traduce «violencia» como «fuerza» o «poder». Particularmente, la violencia se ostenta donde reside el poder: como en la familia, la religión, la escuela, los partidos, los sindicatos, los hospitales, las cárceles, los centros de trabajo y la vida cotidiana. Alain Joxe (Domenach, *et al.*, 1981, p. 13) aclara que la violencia es forzosamente «violencia de» y «violencia contra»; por ejemplo, violencia de individuo, grupo, institución, clases

sociales, Estado o sistemas internacionales. La violencia no es un hecho natural, sino un hecho cultural, que se deja ver en situación o contexto de forma coyuntural. En la actualidad, afecta más a grupos de seres humanos de escasos recursos que a núcleos de clases medias o encumbradas, y este fenómeno se produce en el interior de los países, al igual que en el contexto internacional. Violencia y sufrimiento parecen estar constantemente asociados: una situación de violencia es una situación de sufrimiento; en otras palabras, existe violencia cuando el intercambio real ofrece ventajas a unos y penaliza a otros, justamente en la línea de reforzar los privilegios iniciales (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 62).

Pero, ¿cómo se manifiesta la violencia?, ¿qué tipo de agentes participan en esta y de qué manera toman los principales roles? Para ello, he hecho una clasificación convencional que permitirá ver algunos modos de exteriorización violenta y que se ajusta al tratamiento de *La ciudad y los perros* en su relación con la forma de convivencia militarizada. Es por eso que he detectado siete modos de violencia, los cuales se explicarán a continuación: violencia social, política o institucional, simbólica, psicológica, instrumental, estructural y directa.

En primer lugar, se halla la violencia social. Esta forma de afección se ocasiona de manera interpersonal, ya sea entre grupos, multitudes y subculturas. La Comisión del Senado de la República sobre Violencia y Pacificación (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 23) la define como una expresión producida por las circunstancias sociales; esta conduciría, de igual modo, a la estructuración y la caracterización, de forma potencial, de sus

integrantes. Se detecta un alto nivel institucionalizado de violencia social y abuso, desde el maltrato a la esposa y los hijos, la violación o el abuso psicológico por parte de superiores en la familia, el lugar de trabajo y la sociedad en general. Estos atentados van contra el aspecto moral (atacan los bienes y la libertad de otros). Estas conductas y estas acciones se vuelven permisibles por diversos factores (temor a ser abandonado o golpeado) — Marcuse y R. D. Laing la llamarán «tolerancia represiva».

En segundo lugar, se propone la violencia política o institucional. Esta modalidad se patentiza cuando existe el empleo de la fuerza para conquistar el poder o dirigirlo hacia fines ilícitos. Asimismo, ataca a una forma de impostura del Gobierno que rige la sociedad, la cual podría representarse en los planos locales, nacionales e internacionales de manera destructiva, ideológica o con alteraciones del orden público. Desde el punto de vista económico, se traduce en imperialismo capitalista para Johan Galtung, porque se viven la explotación, la penetración, la fragmentación y la marginación. *La ciudad y los perros* es una buena manifestación política para indicar cómo se lleva la justicia en la sociedad peruana: con irresponsabilidad, tolerancia a la violencia y bajo presupuesto en la educación.

En tercer lugar, se detecta la violencia simbólica, la cual es producto de las desigualdades sociales, económicas o de salud. Ante ello, se provocará la adquisición de un poder simbólico. Este se define, para Pierre Bourdieu (2000, p. 72), como un poder subordinado que adopta otras formas de poder existentes. Añade, además, que es un poder invisible que no puede ejercerse

sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen. En relación con el Estado, se trataría de un único organismo que está capacitado para ejercer una violencia simbólica, debido a que constituye una objetividad (estructurada y mecanizada) y una subjetividad humana (estructurada mentalmente y categorizada de modo perceptible y mental); por consiguiente, se crearía con ello, únicamente, apariencias de lo natural. Rasheeduddin Khan (Domenach, *et al.*, 1981, p. 191) señala que la violencia es en sí un símbolo y una metáfora, en un sentido moderno, ya que puede expresarse de diversas maneras; por ejemplo, si se hace alusión a un crimen violento, se percibe como imagen un ataque físico o una amenaza de que este suceda; si es violencia en las calles, hace referencia a provocaciones, manifestaciones, violencia policial, contraviolencia partidista, guerra civil; están también la guerra exterior o la violencia contra uno mismo, como el suicidio, el alcoholismo, la toxicomanía, etc.; además de la violencia al volante, cuando la muerte es causada por accidente de tráfico; la violencia en los medios de comunicación social, como el síndrome que se instala en las noticias o la ficción de violencia que estimulan ulterior violencia; asimismo, la violencia no violenta, que es la paradoja de que la personalidad puede ser destruida por métodos indirectos, como por la brutalidad física; como también, la violencia social.

En cuarto lugar, la violencia psicológica es otra variación sobre el tópico analizado. La explicitación de este tipo es evidentemente perceptible, pero, a la vez, se trata de un término muy emocional, debido a que abarca fenómenos tan dispares como las guerras, la tortura, el homicidio, etc. Johan Galtung

(Domenach, *et al.*, 1981, p. 98) denomina la violencia psicológica como violencia clásica, y menciona hallarla cuando los seres humanos se ven influidos de tal manera que sus acciones efectivas, somáticas y mentales se encuentran debajo de sus realizaciones potenciales. Se podría definir la violencia como el uso o la amenaza de uso, de la coacción o la presión física y psicológica, ejercida en función de una persona para viciar su voluntad y obligarla a ejecutar un acto determinado. Con respecto al maltrato físico, la destrucción corporal repentina o la violencia directa contra el cuerpo humano, causada por un autor que se propone ejercer violencia, provoca la violencia psicológica. Y esta, por ser de carácter individual, es un delito que se debe castigar. Sobre el aspecto psicológico, se puede decir que es una explosión de fuerza que cuenta con un elemento insensato y una frecuencia mortífera; este sería nada menos que el modo de articular el lenguaje ante el receptor, y que a la vez son todas aquellas palabras o frases rechazadas por los aburguesados convencionalismos sociales. Para ser más preciso, se haría alusión al feísmo, término que emplea José Luis Martín (1979, pp. 30-31) para referirse al uso deliberado de frases tabús y feas, con nomenclatura plena del sexo, los desórdenes orgánicos, las excreciones fisiológicas, los insultos soeces, la adaptación especial de frases vulgares y populares. Buvinic, Morrison y Shifter aclaran que este tipo de violencia es un fenómeno complejo, multidimensional y proveniente de diversos factores psicológicos, biológicos, económicos, sociales y culturales. Esta multidimensionalidad genera distintas manifestaciones de la violencia que pueden clasificarse según las víctimas (niños, mujeres, ancianos o jóvenes), los agresores (pandillas, bandas, policías, etc.), la naturaleza del comportamiento violento (física, psicológica y sexual), la intención de la

violencia (emocional e instrumental o como medio para otros fines), el lugar (urbana y rural) y el vínculo entre la víctima con el agresor (social, doméstico o intrafamiliar). Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 93) encuentra dos tipologías de violencia psicológica, probablemente, las más conocidas, estas son las siguientes: a. La violencia agresiva frente a la violencia defensiva: el ejemplo más particular es cuando los cadetes disputan por peleas generalizadas (en las que los luchadores son más de dos o, en todo caso, involucra a toda una sección) o individuales (se presencia allí una asimetría sobre la base de las fuerzas físicas en alguno de los dos oponentes). b. La violencia voluntaria contra la violencia involuntaria: la que genera una especie de jerarquización de las formas de violencia, en la que se retoman las manifestaciones más graves hasta las más leves: b.1. La violencia voluntaria agresiva, en la que se halla el caso del Poeta cuando reta al Jaguar para pelear. b.2. La violencia involuntaria agresiva, para el caso contrario de la primera; como ejemplo, se halla la secuencia en la que el Jaguar lucha contra el Poeta, a pesar de que se sabe cuáles serán los resultados. b.3. La violencia voluntaria defensiva, topología que centra su atención en la cuestión del «quién empezó» y en la relación entre el autor y el acto violento. Es visible justo en el momento en que el Poeta reconoce la superioridad de fuerza de su contrincante, el Jaguar, y espera solo su derrota. Por otro lado, la violencia suele considerarse como negativa y rechazable. Esta no es aún legitimada, ya que de suceder lo contrario limitaría toda manera de superación y progreso. Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 98) diría que la violencia psicológica es una represión estructuralmente condicionada o, mejor dicho, una privación de los derechos humanos, totalmente intolerable. Este tipo de violencia

disminuye además la realización potencial de las personas (observable en los efectos y los detalles que ocurren a la víctima); por eso, los adultos tendrían esa responsabilidad de no exponer a los menores en lugares públicos deficientes, como también, a no dejarlos visualizar programas televisivos en los que se emita la violencia de forma verbal o física. Asimismo, corresponde a los mayores justificar el motivo de la limitación de esos actos violentos, de acuerdo con el contexto en el que se produzca.

En quinto lugar, la definición de violencia instrumental, también denominada violencia táctica o depredadora, se basa en el empleo de conductas agresivas que tienen el fin de lograr una recompensa ambiental o satisfacer un objetivo. Estas conductas, habitualmente, son planificadas y no suelen generar sentimientos de culpa o arrepentimiento en el agresor. Otras propiedades que caracterizan a las personas que ejercen este tipo de violencia son las de ser fríos, calculadores y manipuladores. Por último, en algunos modos de violencia instrumental (como cuando Cava roba el examen de Química), no siempre está presente la alta activación emocional que la caracteriza; en consecuencia, se trata de una violencia expresiva (el serrano Cava no culpa a nadie cuando comete el insignificante error durante el robo, no se arrepiente de haber actuado de esa manera tan peligrosa, a pesar de que lo expulsan). La violencia se asocia con los regímenes represivos que atentan contra los derechos humanos, enfocada bajo un marco de violencia estructural. Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 98) hablaría de una alienación, entendida como la privación de necesidades superiores, las cuales estarían presentadas por grados de intensidad, dependiendo del sujeto de la

apropiación y la circunstancia en la que vive. Por ejemplo, para el Jaguar lo indispensable es salvar su reputación de joven agresor al no dejarse golpear por los chicos de quinto año cuando hace su ingreso al Colegio Militar; en cambio, para los demás, el hecho de ser golpeados es tomado como parte de la tradición leonciopradina. P. H. McClintock (Domenach, *et al.*, 1981, pp. 173-174) distingue las siguientes tres clases de violencia instrumental: a. Los delitos contra la propiedad, como el robo, son explicados por Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 98), quien menciona que se ocasionan muchas veces cuando el asaltante carece de recursos económicos, está privado de necesidades materiales básicas o pretende imponer una imagen autoritaria y terrorífica. Se trata entonces de una pobreza estructuralmente condicionada. En el Colegio Militar Leoncio Prado, se roba todo tipo de objetos de los mismos alumnos, sobre todo, si es perteneciente a la banda delincencial del Círculo, encabezado por el Jaguar, quien tiene unas vivencias degradadas al lado del flaco Higuera. b. La violencia sexual, como la violación, es provocada cuando hay una negación o un desinterés en querer compartir la relación sexual; por ejemplo, el Boa fornicaba con un animal del colegio, la Malpapeada, para poder desfogar sus necesidades sexuales. c. La resistencia a la detención, la cual se entiende como aquella actitud que provoca que se desmientan algunos hechos acaecidos por el atacante, para tener castigo y no estar privado de libertad. En la novela, se observa cómo el asesino del Esclavo no quiere asumir la responsabilidad de que él cometió aquel agravio, se mantiene oculto y prefiere no contar la verdad por un buen tiempo.

En sexto lugar, se halla la violencia estructural. Para Van Soest (García y Ramos, 2000, pp. 34-35), la violencia estructural y cultural va en contra de lo que ha establecido la sociedad en sus actos cotidianos; por tal motivo, se toma como la misma injusticia social, la cual se observa con el sistema que se ha formado con violencia y que genera, a la vez, respuestas violentas. Esto impide que los integrantes de una colectividad tengan la posibilidad de realizar sus potencialidades humanas; además, se someten a estar regidos constantemente por privaciones y con el peligro amenazante de que se originen muertes prematuras. La organización que tiene el Colegio Militar Leoncio Prado se configura bajo este tipo de violencia: la estructural. La violencia estructural (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 48) conduce a la misma violencia estructural, ya sea directa o indirectamente, pero no solo es producto de estructuras, sino de contaminaciones que se emanan hacia estas y las personas. En las estructuras, ninguna parte puede ser explicada sino con respecto a su totalidad; por ejemplo, véase el caso de las estructuras que se establecían antes de la llegada del Jaguar al Colegio Militar, estas no llegan a ser compatibles después, puesto que se generan otras jerarquías luego de que él arremete con fuerza contra la tradición que se seguía (el abuso y el maltrato impartidos por los alumnos mayores dejarán de cumplirse al sublevarse este protagonista). Un rasgo importante de la violencia estructural consiste en que el agredido se integra en ella, con aquiescencia o enfrentamiento; es decir, el sujeto pasivo de la violencia estructural forma parte de dicha estructura, debido a que es en la relación estructural con la que la víctima sufre la agresión. En la violencia estructural, la presión al ser humano emerge de las maneras como concuerdan los seres humanos entre sí y las reglas (aceptadas o no) que

regulan dichos vínculos. Parece operar luego de un cierto umbral, a partir del cual se generan consecuencias negativas para el sujeto. Esta característica no es exclusiva de la violencia estructural, sino de toda violencia. Su construcción estructural conlleva reproducir este fenómeno (en algunas oportunidades lo reengendra), por lo que se define también su marco dialéctico de causa y efecto; pues estas estructuras sufren una tensión permanente por su modo de operar: se moldean, se mantienen y se transforman eventualmente por los seres humanos, en una relación constante con factores naturales. Por ello, podemos decir que la violencia estructural participa del carácter de presión humana sobre los humanos, aunque de manera indirecta. Los estudios en función de sus efectos son sumamente importantes para conocerla. La violencia, como estructura de la acción humana, bajo el dominio del maniqueísmo y dentro del marco de la insuficiencia, es la inhumanidad frecuente de las conductas humanas en tanto la escasez interiorizada; en otras palabras, esto hace que cada uno vea en el otro su vínculo con el mal.

En séptimo lugar, se encuentra la violencia directa. Johan Galtung (Domenach, *et al.*, 1981, p. 100) no precisa una definición sobre los mecanismos o los medios de esta modalidad (la índole del material o los programas militares), ya que cree que esclarecerla es secundario en los estudios con respecto a la paz; más conveniente observa hacer una clasificación tripartita del concepto de este tipo de violencia: a. La violencia directa vertical contra la cumbre: conocida como contraviolencia directa. Esta tiene como finalidad hallar la liberación por medio de luchas y conductas revolucionarias. Muchas veces, es la violencia estructural en forma de

represión y alienación la que ocasiona esta postura. Este ejemplo es evidente en las conductas de los tres personajes principales de *La ciudad y los perros*. En el Jaguar, cuando no admite la clasificación a la que están sometidos los alumnos del Leoncio Prado en relación con las manifestaciones violentas; el Poeta, al querer derrocar a la máxima figura de terror del colegio, el Jaguar, y culpar a la mayoría de su sección por practicar acciones inmorales; y el Esclavo, cuando se niega a aceptar la realidad de que está castigado e imposibilitado de libertad, por lo que se conoce que tendrá que acusar a uno de sus compañeros para que lo expulsen, a la vez, generará una ira y una depresión en su entorno amical, entre ellos, el Jaguar.

b. La violencia directa vertical contra la base: llamada también contra-contraviolencia directa. En este modo de violencia, se observan actitudes contrarrevolucionarias y de opresión. La contra-contraviolencia directa se origina mayormente por la contraviolencia directa. Esta se observa específicamente en la toma de conciencia de los alumnos del Colegio Militar al saber que pueden doblegar a sus compañeros u otros alumnos con pocas posibilidades de oponerse al maltrato.

c. La violencia directa horizontal, la cual consiste en no asumir un lugar dentro de una estructura vertical. Con una estrategia similar, la violencia directa horizontal conduce, asimismo, a la violencia directa horizontal —como consecuencia, los preparativos para la violencia directa conducen a una acción preparatoria para la violencia directa, lo que constituye la base de una de las dos grandes tendencias en la teoría de las carreras armamentistas: la escuela acción-reacción—. También, esta conduce a la violencia estructural. Digamos que en los protagonistas es notorio observar que se forja un ideal por el cual actuar con violencia: son malos porque tienen que serlo ante el medio que les exige

comportarse de ese modo; pueden serlos también si es que no han tenido una buena formación familiar; si es que quieren sobrevivir en el colegio sin ser abatidos; o si pretenden ser líderes de tantos adolescentes; etc.

La violencia estructural presentaría estas maneras directas (visibles) que acelerarían el tránsito del individuo hacia un rango idealizado, dentro de las estructuras sociales que se puedan impartir, pero ocurre también que se genera una violencia indirecta (implícita), irreconocible para quien forma parte de ella, debido a que muchas veces el implicado no se percata de que está inmerso en un círculo reiterativo y sin salida. Por este motivo, pasaré a explicar algunas modalidades representativas que permiten fijar algunos comportamientos o actitudes de los personajes. Ahora, teniendo en cuenta esta visión general del concepto de violencia, abarcaré otros postulados que permitan reforzar esta definición, a la vez que se irán comparando e interpretando algunos casos particulares que se hallan en función de la novela de Vargas Llosa que está siendo estudiada. Para este enfoque, he visto necesario ahondar en once tópicos que enfatizen la gravedad del asunto. El primero explicará las relaciones que existen entre el concepto de violencia con el psicoanálisis; para ello, será necesario explicar algunos términos que emplean Lacan y Freud. El segundo, una breve introspección psicológica sobre la base de la violencia. El tercero, las causales de la violencia en sí; una vez desarrolladas estas pautas, enfocaré el análisis a la interpretación de la novela, sobre todo, en los comportamientos de los protagonistas. El cuarto tema, vinculado con el anterior, abordará las consecuencias que conlleva el uso de la violencia en la sociedad. El quinto desarrollará la explicación del fin de la ética

y la religión, al no cumplir su misión formadora de hombres buenos. El sexto tópico alude al fallo de la formación familiar, puesto que se entiende que la adopción de la violencia sería propicia por los problemas conyugales (como los casos de abandono parental o divorcio). El séptimo se refiere a la deficiente operatividad de la educación militar y el tratamiento pedagógico. El octavo, la estructura de la convivencia escolar militarizada. El noveno, el tratamiento de la mujer en esta obra literaria. El décimo, la construcción de la ironía en el ambiente violento del Colegio Militar Leoncio Prado, la cual se distinguiría por retener la violencia y regular la conducta humana. Finalmente, como undécimo punto, se reformularía el concepto de violencia al proporcionarle un enfoque positivo y tratar esta narración como una novela de educación; es decir, la violencia se formaría como una pauta o un requisito obligatorio para enrumbarse hacia una sociedad civilizadora. Todos estos puntos serán puestos en análisis para la obtención de nuevas ideas que configurarán el universo violento de *La ciudad y los perros*.

1.6.1. La perspectiva psicoanalítica

El niño o el adolescente se identifican con el padre (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo tomarían un modelo a seguir; pero el problema surgiría si estos patrones no los tienen bien claros), a la vez, que toma en cuenta que es o no el portador del falo, ya que se busca generar una identificación fidedigna con su progenitor, según Jacques Lacan (1998, p. 191). De no ser así, existiría, en términos lacanianos, la amenaza de castración, que consistiría en la participación real del padre (quien interviene como provisto de un derecho, ya sea en relación con su educación, su vivienda, su alimentación o su economía),

con respecto a una amenaza imaginaria. El padre restringirá el acceso a la madre, como objeto bien real, debido a que ella es una necesidad para el niño; en otras ocasiones, será necesario que él se imponga violentamente.

Sobre un tema vinculado, la perversión, Slavoj Žižek (2008, p. 113) alude a Lacan para argumentar que se trata de un efecto invertido del fantasma, puesto que al emplearla no se produce un placer por parte de quien la ejecuta, ni de quien la recibe; no son los deseos fantasmales o anhelantes los que salen a la deriva, sino que ocurre lo contrario. Por lo tanto, si se presta atención al efecto invertido que se provocaría en una manifestación violenta por parte del Jaguar, se tendría que pensar en una justificación o una causa que explicaría detalladamente sus orígenes familiares que revelarían una carencia afectiva que no parecería completarse por más acciones que realice el afectado (el agresor).

En función de la violencia, Lacan (1997, p. 224) añade que para Sigmund Freud, en medio de todo, el hombre intenta satisfacer su necesidad de agresión a expensas de su prójimo, de explotar su trabajo sin compensación, de utilizarlo de alguna forma sin su consentimiento, se apropiará de sus bienes, lo humillará, le infligirá sufrimiento, lo martirizará y hasta lo matará. Hay cierta dependencia del agresor por parte de su víctima, se siente satisfecho al verlo sufrir, es comparable con el sádico, que se vuelve objeto-instrumento de la voluntad de otro. El Jaguar ya sabe cómo molestar a quienes no gozan de defensas elevadas; cuando quiere hacer reír a sus compañeros, lo único que tiene que hacer es humillar a sus subordinados.

1.6.2. La introspección psicológica

La violencia psicológica es para Javier Medina (Álvarez, 2002, p. 15) la más difícil de delimitar, ya que se trata de algo más serio que emitir un insulto, pues esta incluye la humillación intensa y continuada, las amenazas de violencia física, el control y la vigilancia constantes de las acciones del otro, los cambios de humor sin lógica, la desaprobación continua, entre otras características propias.

El hombre sufre de una disfunción psicológica que lo hace sentir vulnerable, inseguro y con baja autoestima; por lo cual tiene que sobrecompensar mediante la violencia, al enfrentarse con quien lo aturde; para afirmarse un valor, se repetirán patrones —si el Jaguar quiere hacerse notar como el más violento, tendrá que ejecutar esa careta en distintas oportunidades—. Asume que su conducta violenta es parte del proceso histórico en el cual se ha introducido pasivamente, y la cuestión no es que halle un desajuste interno, sino que busque un desajuste externo por el que el individuo se compare con otras personas y esto ubique el déficit en los espacios social y cultural. Esta forma de tratamiento se conoce como control de la ira. Pero esta interpretación no revela por qué es violento, pues todas las personas se enojan y no todas son violentas. Esta explicación tiene varios problemas: la familia se encuentra estructuralmente jerarquizada o dañada, no existe independencia en las decisiones personales y no se puede llegar a un acuerdo pacífico mediante el diálogo —en un determinado momento, el Poeta necesita negociar con el Círculo para que le pasen las respuestas del examen,

pero el Jaguar se niega rotundamente a escucharlo, con la amenaza de agredirlo.

Cuando la violencia es excesiva y el agresor vive como fuera de la realidad, ya se trata de una enfermedad psiquiátrica, pero estos casos son verdaderamente raros; pues si es verdad que la violencia del hombre es causada por una enfermedad mental, ¿por qué su violencia es selectiva?, nada la justificaría, sería portador de la misma en muchas situaciones.

Los hombres que tienen posiciones de poder, un alto grado académico y suficientes ingresos económicos llegan a ser de igual modo violentos, ¿por qué?, ¿no es acaso la falta de autoestima y la poca seguridad la que engendraría esta postura? Los factores son diversos y se desarrollan de distintas maneras en el medio.

1.6.3. Las causales de la violencia

Sigmund Freud (2004/1966, pp. 318-320) sostiene que lo no manifestado al exterior provoca un síntoma, el cual no es nada más que el producto de la degeneración, a la que es riesgoso oponerse. La maldad solo necesita un pretexto, por más que sus causas, sus resultados y sus retroalimentaciones sean complejos, abarca todos los campos-ejes que construyen la identidad de cada sujeto. La violencia no emerge solo del sufrimiento y la amargura, sino que existe un impulso que trasciende las inhibiciones de cada uno. Puede ser justificable, como infiere Hannah Arendt

(2008, pp. 71-72), pero nunca legitimada, ya que esta no promueve causas; únicamente puede servir para dramatizar agravios y llevarlos a la atención pública. Las causas son pensadas solo por el grupo social que rodea al afectado, pues se busca destruir esas razones y curar al agresor lo más pronto posible, puesto que la violencia se manifiesta contra un nivel superior de organización; en consecuencia, involucra a toda su comunidad. En el plano literario, la caracterización del personaje se llevaría a cabo al tener conocimiento sobre sí mismo, por medio de su existencia retrospectiva; es decir, sabiendo que la historia que configura a cada uno está compuesta de violencia; a partir de allí, se podrán deducir los patrones con los que se actúa durante la lectura del texto.

Teniendo en cuenta lo planteado, se analizarán siete postulados que explican cuáles serían esos motivos que forman la identidad de un sujeto violento, a la vez que se le vincula en el plano literario con *La ciudad y los perros*, en algunos de sus personajes. Primero, sería ver cómo el violento adquiere aquella conducta por aprendizaje, tan solo observando al otro; segundo, estarían algunas propuestas que brindan fe de la biología humana para explicar ciertos tipos de conducta agresiva; tercero, las influencias sociales serían las determinantes para construir la identidad de las personas; cuarto, la Policía tendría un rol que no está siendo cumplido del todo, debido a que no se observan las sanciones correspondientes en las comunidades; quinto, la violencia no tendría ni una explicación, es decir, una postura agresiva no necesitaría ser aprendida de nadie; sexto, se muestran algunas posibles causas específicas que pondrían en riesgo el devenir del individuo y la

sociedad; séptimo, habría una exigencia de retomar lo que se entiende por mal, porque hasta ahora es permisible en medio de todo.

1.6.3.1. El aprendizaje por observación al otro

Otto Klineberg (Domenach, *et al.*, 1981, p. 127) diría que este tipo de violencia se llama instrumental, ya que el individuo va adquiriendo conocimientos y conductas, dependiendo del comportamiento aprendido.

En el caso de la violencia, se plantea que es más fácil aprender de experiencias de éxito que de fracaso, es por eso que este tipo de respuestas negativas son obviadas con el tiempo. Sería fácil detectar el comportamiento pasado de las personas, porque si han recibido maltrato y estas han sido víctimas de abuso, lo más probable es que actúen de una manera agresiva; en caso de que no haya ocurrido así, es decir, si el individuo durante su infancia ha sido libre y fuerte, pues no tendrá necesidad de humillar a otra persona.

Para Lacan (1997, p. 285), toda alusión, referencia o mención de otro es tomada como algo irrisorio, pues el individuo piensa que él es el único afectado y que el otro vive en el equilibrio y más feliz que él, pero es totalmente falso, tanto agresor como víctima están en riesgo de autodestruirse. No existe nada positivo que pueda rescatarse de ellos, tan solo nos sirve como representación o para replantear los conceptos de ética que pueden mejorar la estadía del hombre.

1.6.3.2. La explicación biológica

Hasta ahora, no hay un acuerdo que responda con la explicación funcional de algunos factores que determinen la violencia en el ser humano. Se han hecho varios intentos de establecer una correlación entre la conducta violenta y el equilibrio hormonal, el electroencefalograma, la química de la sangre, la forma de los cromosomas, la biología, la genética —para Baron y Richardson (García y Ramos, 2000, p. 41), la presencia del cromosoma Y sería el que conduciría a altos niveles de agresividad en el hombre—, la raza, el grupo étnico, la edad, el sexo, la psicología, la clase social, etc. Ante ello, ya se encuentran algunos postulados que intentan aproximarse a la razón de ser de cada individuo. Klineberg (Domenach, *et al.*, 1981, p. 135) se inclina a explicar el primer motivo, sobre la base de los factores genéticos, es decir, las disparidades sociales, económicas y políticas entre las razas serían suficientes para explicar el hecho de que el índice de criminalidad aumente en un determinado estereotipo humano; por ejemplo, Wolfgang investigó que en EE. UU. hay mayor tasa de homicidios provenientes de los negros, más que de los blancos, por consiguiente, dedujo que la genética demarcaba cierta actitud violenta en las personas, según un factor ajeno de elección para cada uno.

Un tema relacionado con lo anterior es el de la raza y el grupo étnico. Por ejemplo, se vincula al blanco con una carga semántica de hombre de bien, mientras que, por otro lado, la persona que posee un color más cobrizo u oscuro está asociada con la delincuencia y la ignorancia. Términos como

«serrano», «cholo», «indio» y «negro» explican esa desigualdad y esa alusión denigrante que se tienen hacia las personas por el matiz de su piel.

Otro de los factores determinantes es el dedicado a la edad y el sexo. Se toma ya como cierto que la violencia es más frecuente entre los varones, sobre todo, si es por presiones culturales y subculturales (como el machismo), mas no tanto por factores hormonales. Y se piensa también que el hombre se va volviendo más violento a medida que pasan los años. El Jaguar podría ser un notorio ejemplo de esa agresividad acentuada que concluye en el homicidio, ¿pero aquello es del todo determinante?, ¿acaso después no opta por una vida más moderada, madura y consecuente?

Otto Klineberg (Domenach, *et al.*, 1981, p. 136), en relación con la psicología, plantea que los estudios de investigación con respecto a los individuos explosivos, inmaduros, incapaces de establecer contacto social, insuficientemente conscientes y con una fuerte necesidad de gratificación inmediata de sus impulsos han sido exiguos para comprender las causas de la violencia. Wolfgang y Ferracuti han obtenido resultados de sus test de personalidad que no son concluyentes con la aplicación de la técnica Rorschach y el Test de Apercepción Temática (TAT). El estudio empleado lo hicieron en sujetos que cometieron actos de violencia, como el homicidio. Una de las razones que pudieron obtener consistió en que estos individuos aparecen efectivamente con alguna regularidad: se detecta en ellos un alto nivel de egocentrismo y demasiada ausencia del control emotivo. Esto ocurriría si se ve la violencia de un modo individual, pero si se tratara de manera

colectiva el único problema parecería ser lo que señalaba Layhausen: los hombres, los demasiados hombres.

Algunas investigaciones con animales revelan que un apiñamiento excesivo de estos puede aumentar la probabilidad de comportamiento violento. En relación con los seres humanos, los resultados son dudosos. La extrapolación aglomerada de humanos o la explosión demográfica significarían una mayor amenaza potencial para la humanidad (se generan guerras o se crean armas para la destrucción y la protección de territorios y personas). El caso es sencillo, pues, todas las personas se presentan en un mismo lugar, con las mismas cualidades, los mismos beneficios y la misma crianza, pero existe la necesidad de crear rangos, representantes o autoridades que luchen en defensa de uno mismo, y es allí donde se genera el caos: mientras que uno anhela la libertad y la anulación de cualquier tipo de dependencia, otros hacen lo imposible para proponer lo contrario. En el Colegio Militar Leoncio Prado que se presenta en la novela, parece ser que todos realmente luchan contra todos, de alguna u otra forma, nadie es amigo de nadie, todos se adoptan a las circunstancias y el tipo de personajes para poder sobrevivir, sin ser víctimas constantes de la violencia.

Finalmente, sobre la base de la clase social, se piensa que cuanto más baja es la posición socioeconómica del individuo, mayor es la frecuencia de la violencia. Se ha considerado, sin embargo, que en los grupos que padecen mayor privación, la apatía y la impotencia pueden reducir el grado de violencia.

1.6.3.3. Las influencias sociales

Los maltratadores no solo provienen de sectores marginales, sino que ocurre en todos los grupos sociales, sin distinción de edad, clase social, religión o raza (pueden ser abogados, periodistas, policías, médicos, jueces, políticos, funcionarios, militares, etc.). La violencia, por lo tanto, también se aprende en la escuela y la calle; pero la primera oportunidad de recibirla será en el hogar: observando e imitando la conducta agresiva de los padres, otros familiares u otros personajes de los medios televisivos. Berkowitz afirma que un indicio de formar mecanismos violentos en los hijos es cuando los padres premian sus actitudes agresivas por maltratos o conductas malsanas sobre otros. Basta solamente que el niño haya presenciado la violencia o vivido, en algún caso, como víctima de la agresión, para que este propenda a adquirir conductas agresivas posteriormente.

La violencia corporal no solo conlleva toda una serie de influencias sociales, sino que también modifica totalmente la configuración del individuo (sus hábitos sociales y el modo de sobrellevar sus angustias ante exigencias y prohibiciones). Estas actitudes son inevitables para el agresor, ya que él siente el compromiso, por otra parte, de actuar así, porque ve la existencia de cierto desequilibrio de poder. Será el progreso del espíritu democrático el que generaría el origen del concepto moderno de violencia: lo matiza de una manera peyorativa; desde el momento en que cada persona es denominada ciudadana, se le reconoce su derecho a la libertad y la felicidad; por lo tanto, la violencia no es permisible para actuar con fuerza, así sea por necesidades

físicas (calamidades naturales) y políticas (jerarquías de derecho divino). Para Jean-Marie Domenach (Domenach, *et al.*, 1981, pp. 34-35), la idea de violencia se articula junto con la convicción de que la política busca fines razonables y positivos que se sitúan más allá de las necesidades del orden social y la administración de las ciudades.

1.6.3.4. La culpa de la Policía

La violencia en el Estado peruano es producto de la insuficiencia de la Policía (Carrillo, 1993, p. 128), puesto que los roles y las sanciones del personal no son del todo satisfactorios o remunerados. Por ejemplo, en la vida cotidiana, se aprecian algunas maneras de demostrar la violencia, sin que se condenen esas conductas antitéticas de un buen modo: el autoritarismo (se realizan órdenes dirigidas a personas que están en una escala inferior dentro de una jerarquía imaginaria: esto imposibilita toda forma de comunicación), el racismo (es la discriminación a las personas según su raza o algunas particularidades culturales, debido a que se establecen grados de apreciación entre seres humanos), la socialización en silencio (la agresión no es comunicada hacia las autoridades), la ilegitimidad de la descendencia (se ejerce la violencia, ya que uno no acepta o abusa de las reglas sociales tradicionales, las cuales son indiscutibles por una convención de cualquier índole), el machismo (se distingue entre acciones que pueden hacer el hombre y la mujer, acompañadas de violencia y agresión) y la violencia delictiva directa (todo acto físico o verbal que atenta contra la dignidad de las personas que se

realiza en la calle: el maltrato, las peleas, el abuso, las violaciones, los robos, los ultrajes, entre otros).

La Policía, mayormente, interviene al percatarse de asuntos de mayor índole (como el cuidado a personales políticos, establecimientos importantes o zonas residenciales), mientras que su participación no ocurrirá en función de lugares de bajo presupuesto económico o compañías autónomas: estos serán obviados. Un factor determinante también es el conocimiento que se tiene sobre el tema; muchas veces, la ignorancia del agredido con respecto a la denuncia o la acusación no se transmite en su saber, porque se toleran estas acciones violentas como algo natural o acaecido por la mala dicha de uno en particular.

1.6.3.5. La violencia sin enseñanza

El hombre, en tanto animal y naturaleza, es violento; por lo tanto, no requiere de enseñanza para comportarse de ese modo —Jacques Lacan planteaba que la perversión era para algunos el estado primario que no requería ser cultivado; más aún, Mahatma Gandhi propone que nada justifica la violencia—. Sin embargo, el hombre, en cuanto espíritu, se resiste a actuar de una manera ofensiva. Las causas se hallarían en el conjunto de rasgos del carácter del individuo, en el que se percibe directamente el tipo de relación que existe entre la persona y su entorno social. En muchas ocasiones, diversos teóricos, como García Sílberman, Erich Fromm, J. Dollard, T. R. Gurr y Rasheeduddin Khan, han sostenido que el principal motivo de la agresión es

cuando el sujeto se siente tentado a percibir en él una pérdida (física o abstracta), que lo llevará a su propia frustración —mayormente, es una frustración de un deseo o una necesidad—. Es en ese momento de crisis (agresión, envidia, celos, estrés, etc.), en el que se generará una violencia perversa, reactiva e indirecta, que se caracteriza en el agresor por desligar toda responsabilidad de elecciones difíciles. Entonces, la conducta agresiva que se forma en ese instante constituye un intento —con frecuencia inútil—, para conseguir el fin fallido mediante el uso de la violencia, debido a que es evidente que el agresor tome sus acciones en función de la vida, mas no por la mera utilidad de la destrucción. Recuérdese para este caso al Jaguar, quien, luego de haberse enterado de que uno de sus amigos ha sido delatado y expulsado del colegio, siente su propio desplazamiento: ¿acaso él no era quien ordenaba la ejecución de las acciones en su sección?, ¿de él no provenían las órdenes y los temores?, ¿cómo asume el Jaguar aquel atrevimiento de delatar a su mejor amigo? Cuando el agresor no solo siente que ha perdido algo, sino que se le está privando de ciertas conductas, ciertas entidades o algunas adquisiciones, se genera en él un descontento, el cual es un acicate general para la acción. Por ejemplo, en la violencia política, primero se siente el descontento, luego este crece, se politiza y, finalmente, se expresa por medio de acciones contra objetos y actores políticos.

¿Pero sería realmente la violencia un acto que tiene procedencias? Se empiezan a construir otras teorías que contradirían los postulados anteriores, como los que desarrolla Henri Laborit (Domenach, *et al.*, 1981, p. 64), quien señala que la agresividad de inhibición o irritabilidad se produce a causa del

aprendizaje mismo, y no se construiría como producto del comportamiento innato.

1.6.3.6. Las causas específicas (actores riesgosos)

Son diversas las causas que generan actitudes violentas en las personas. Está la cultura pornográfica y la patriarcal o la autoritarista (machista), la ignorancia o la incorrecta formación que proporcionan los padres a sus hijos. Puede suceder que exista un desacuerdo parental en la crianza, puesto que anteriormente se han generado historias de ruptura familiar (como malos tratos, abandono o abuso sexual). También, es todo un inconveniente si predominan conflictos conyugales, en los que la violencia y la agresión son visibles en la pareja. Las madres o las esposas, al sentirse con insuficiente apoyo conyugal, familiar y social, se introducen en un estado de depresión continua. En *La ciudad y los perros*, hay muchos ejemplos sobre este tipo de madre luchadora que quiere solucionar sus problemas por sí sola.

Algunas causas que no están muy relacionadas con la misma formación son las generadas por factores externos, como las propias enfermedades crónicas, las cesantías o los duelos. Las aficiones, también, hacia cierto tipo de vicios que tienden al envenenamiento del organismo, como el abuso de drogas y alcohol, retardan o anulan una buena educación en los padres y los hijos.

Cuando en la estructura y la dinámica familiares del hogar existe ignorancia en función de las características del desarrollo evolutivo y sexual del

niño o el adolescente, además de sus necesidades, los problemas resultan graves en la configuración de su personalidad. La violencia se instala como factor determinante para solucionar cualquier tipo de déficit y, sobre todo, se vuelve una limitación para quien se convierte inicialmente en una víctima. Aquello sucede una vez que al sujeto se le considera como una persona sin derechos y que no puede ser comprendido. No se halla en él una vinculación afectiva con el adulto responsable de su educación, y tan solo la comunicación entre padres e hijos se centra en los aspectos negativos que este pueda ejecutar, ya que lo ven como si se tratara de una entidad sin expectativas para la familia (predomina una recarga de la familia nuclear en el cuidado del menor; recuérdese que constantemente la madre del Jaguar le dice que con la vida que lleva, tarde o temprano, se convertirá en un delincuente); por otro lado, las exigencias que le imponen sus padres escapan de la capacidad realista e infantil del abusado. Ante toda esta carga, la víctima de la violencia va construyendo una autoestima baja y diversos sentimientos de infelicidad. Se aísla de la sociedad y siente que no recibe apoyo familiar, a la vez que carece de redes sociales que lo protegen. Es indignante ver algunas reacciones del muchacho a causa de lo ya explicado, como su estrés ligado a la cesantía, el desempleo y la insatisfacción en el trabajo que pueda generar constantemente, la pérdida de su rol y su poder, la discapacidad física o psíquica para tener un buen rendimiento escolar, su impulsividad y sus pobres habilidades sociales para convivir.

Un último factor, denominado el caso de victimización secundaria, se caracteriza por observar la reacción de las personas que rodean a la víctima y

que, a la vez, representan una determinada institución (como los profesores, los médicos, los policías, los jueces, etc.), mas no cumplen realmente su función de defensa, pues ellas denigran, difaman y calumnian a la víctima para que el agresor salga ileso de cualquier tipo de sanción; es más, se le hace sentir al agredido como culpable o responsable de lo que le ocurrió, lo someten a procedimientos denigrantes y no acordes con su edad (no creerle al muchacho, decirle que él provocó al abusador, denuncian sus hechos, cuentan varias veces lo ocurrido para generar un sentimiento de culpa y amenaza, etc.).

En algunas oportunidades, los medios de comunicación de masas avalan estereotipos sociales que están sobre la base de la violencia. Este error también lo cometen las instituciones que replican y transmiten creencias, valores o ideas del sistema cultural patriarcal, autoritario y adultista. Fácilmente, la cultura tiende a tolerar y aceptar modelos violentos para resolver conflictos y disciplinar a los chicos. Esta ideología se va generalizando y se instala como una utopía o una creencia cultural, con la que se piensa que cada padre cría a su hijo como mejor le parece, porque se siente responsable con esa autoridad privativa que él mismo se ha generado.

1.6.3.7. La necesidad de permitir el mal

Para Riane Eisler (1999/1996, p. 164), existe una razón por la cual el empleo de la violencia estaría permitido y justificado. Esta es la de acreditar seguridad y conservación en las sociedades. Para lograr esta postura, el sector dominante y rígido necesitaría idealizar e institucionalizar la crueldad, la

violencia y la insensibilidad, en otras palabras, el mal. ¿En *La ciudad y los perros* se permite eso?, ¿hasta qué grado?

1.6.4. Las consecuencias de la violencia

Lo terrorífico engendra constantemente fuerzas opuestas, por lo que la violencia se condenaría por sus consecuencias, no en sí misma. Sus actos se manifiestan por medio del maltrato emocional, realizado de manera directa, ya sea por insultos verbales, coacciones o descalificaciones que atentan contra la moral del individuo. Como consecuencia, se produce amargura en los sobrevivientes y brutalidad en los destructores. Pues, no solo es grave el maltrato, sino que el efecto causado supera en mucho el hecho físico causante; con el tiempo, la humillación continuada destruye la autoestima y afecta seriamente la dignidad; se produce también un proceso de desracionalización que, inmediatamente, puede llevar al odio y la venganza (formas descompuestas y degradadas del ser humano).

Los sujetos que son maltratados o abusados imitan estilos de relaciones sociales agresivas. Estos pequeños, al llegar a la adultez, presentan mayores dificultades en las relaciones interpersonales y una fuerte tendencia a la depresión. Ya lo indicaba Alice Miller (1998/1980, p. 239), en función de los efectos de todo tipo de agresión, pues estos no se pierden, traen consecuencias: repercuten en víctimas inocentes, sin que ellas recuerden muchas veces las causas a nivel consciente. No solo genera perjuicios, sino que es también la acción deliberada de alguien la que conduce a la pobreza, la represión y la alienación.

La violencia muchas veces genera un estado de dependencia hacia otra persona o cosa. Ángeles Álvarez A. (2002, p. 141) argumenta que esto se provoca a causa de que se genera un estado mental y físico patológico, por el que uno necesita un determinado estímulo para lograr una sensación de bienestar. Y no solo eso, también adquirirá conductas no de acuerdo con su edad, las cuales serán extremadamente adaptativas, es decir, de uso para adultos (como ejercer el rol de padre de otros niños) o tener conductas demasiado infantiles (como mecerse constantemente, chuparse el pulgar o enuresis —la descarga involuntaria de orina al dormir). Álvarez A. (2002, p. 43) nos muestra los siguientes indicadores de la violencia, que se observan en las víctimas, luego de haber sido abusadas.

1.6.4.1. Los indicadores físicos: magulladuras, laceraciones, quemaduras, marcas de mordedura humana o fracturas (especialmente de nariz, dientes o mandíbula).

1.6.4.2. Los indicadores sanitarios: tensión (dolores crónicos: de cabeza, espalda, desórdenes gastrointestinales, sueño y agotamiento), inquietud (arritmias, hiperventilación y ataques de pánico), depresión, intentos de suicidio, alcoholismo y otras drogodependencias.

1.6.4.3. Los indicadores laborales: como la baja productividad, los retrasos habituales y el absentismo crónico, como también las pérdidas sistemáticas de empleo.

El agresor puede optar por dos posturas luego de ejecutar algún acto violento: por un lado, no reconociendo su actitud ni las consecuencias engendradas; y, por otro lado, aceptando que él es el culpable y asumiendo todo cargo posterior.

En primer lugar, cuando se ejecuta la actitud irresponsable del agresor, no hay interés de detener su violencia, ya que al hacerlo estaría aceptando igualdades entre sus víctimas, además de revelar su propia imperfección: algo intolerable para el violento, quien se cree perfecto. Justifica su violencia, puesto que asume que es superior al resto, y si se le niega esa superioridad será más violento aún. Al actuar de ese modo, suprime su propia experiencia, en consecuencia, obviará tener relaciones íntimas y cooperativas, se aislará y no tendrá contactos ni validaciones externas (de aquí que el hombre violento termine creyendo que él es la víctima, debido a que nadie quiere escuchar su perspectiva, y esto sucede porque ni él cree su propia mentira —como la de pensar que el violento puede tener amor—, ya que esta es incoherente y poco creíble). Es por eso que el Jaguar recurre a la violencia cuando Teresa está frente a otro muchacho en la playa, debido a que no creía en el amor. El violento vivirá manteniendo su mentira, pero a la vez tendrá vidas separadas: una llena de autoridad y rencor; y la otra, de amor y cariño. Pero esta alternativa es muy complicada de llevar; en consecuencia, solo tendrá que aceptar un patrón: el hacerse respetar mediante la violencia. Entonces, como ya se sostuvo, quien la usa y se justifica a sí mismo solo logrará que sus acciones graves se acentúen y prosigan su dinámica. Existen cuatro mecanismos de defensa por parte del agresor para no hacerse responsable de

sus actos: culpan a otros por cualquier motivo, niegan sus hechos (puesto que él asume que es un hombre perfecto que no comete errores), minimizan verbalmente la gravedad del acto violento al compararlo con otro más grave y coludirse con otras personas (es decir, recurrir a terceros para apoyar su violencia mediante tácticas, ya sea por ironía o haciéndole ver a la víctima que tiene una dependencia hacia el agresor de alguna u otra forma; también, como último recurso, le proponen el distanciamiento).

En segundo lugar, cuando se manifiesta la actitud responsable del agresor, él dependerá del modelo paterno que haya recibido desde niños y adolescente; por tal motivo, empleará la violencia para solucionar sus problemas y obtener lo que necesita. Si ha sido víctima de maltrato, pues, es probable que existan deficiencias en la concentración y el aprendizaje en el colegio, debido a que la violencia que sufre le preocupa. No solo al menor, sino que involucra a toda la familia y la comunidad. Se crea un ambiente de peligro por aquella persona que está usando la agresión; es por eso que es común el alejamiento de los seres queridos, a causa del temor. Para evitar todo tipo de enfrentamiento, la víctima prefiere buscar ayuda, ya que ve que su autoestima está peligrando y el amor por su familia también. La violencia del hombre en el hogar sí puede prevenirse, y depende mucho de él mismo, aunque a veces es necesario que la mujer intervenga para hacerle llegar a la reflexión, porque para el hombre es muy difícil aceptar que necesita ayuda y debe dejar de ser violento. Desde ahí tendrá que asumir la responsabilidad por su violencia, y esta incluye cuatro aspectos que lo ayudarán: el primero se realiza cuando acepta que él es el causante de la violencia (con ello, cambia la perspectiva de

su participación, aunque todavía niega y minimiza su propia violencia); el segundo, al admitir que está siendo violento (detiene, controla y modifica sus hábitos de esa naturaleza); el tercero, al reconocer lo que siente antes de actuar con violencia (pueden ser señales externas, como las situaciones, algún vicio que le corroe o diversas señales internas, por ejemplo, el sentimiento de riesgo fatal); y, el último, al tomar acción para detener su violencia (esta es la base de su proceso de cambio a un nivel muy profundo). En caso de que se dejara de ejercer la violencia física, el hombre aún estaría dispuesto a emplear la violencia emocional, por lo que debe tener autogestión o controlarse a sí mismo; pero esta nueva dificultad ya sería una tarea más fácil, debido a que al dejar de emplear la agresión física el sujeto recuperaría su espacio intelectual y sus reguladores ecológicos —estos se encargan de manejarlo de modo más convincente para crear relaciones cooperativas, satisfactorias, creativas y seguras, con ello cambia sus espacios social y cultural.

Para finalizar, debe tenerse en cuenta que estas actitudes no solo afectan a personas en particular, sino al progreso de todo un país; por ejemplo, en el sector económico, la violencia impide el desarrollo por muchos motivos subjetivos (el rendimiento y el potencial de los sujetos descienden con respecto a sus labores; por consiguiente, la economía ya no se va generando). La política se introduce también al estar la violencia involucrada en la sociedad, tal como señala Hannah Arendt (2008, p. 109), a diferencia de que esta se camufla para solucionar problemas que no pudieron repararse a corto plazo. La violencia, al ser nociva, generaría una reacción defensiva, la cual se manifestaría por medio de sanciones establecidas en el Derecho Penal.

1.6.5. El fin de la ética y la religión

La ciudad y los perros (1963) es una muestra evidente de cómo el hombre ha ido perdiendo esa credibilidad en lo favorable que resultaría hacer práctica de las conductas éticas y religiosas de buena acreditación. La axiología y lo relacionado con los valores tienen una prioritaria demanda de responsabilidad para quienes pretenden llevar una vida tranquila y responsable con los principios morales. Estas normas éticas, según Jürgen Habermas (2002, p. 52), deben poder encontrar el reconocimiento racionalmente motivado de todos los sujetos capaces de lenguaje y acción, por encima de los límites históricos y culturales de cada particular mundo social. Es por eso que la experiencia moral, para Lacan (1997, p. 11), es importante en el sentido de que al existir límites, como los de las sanciones, el hombre se coloca en función de su propia acción, que no es sencillamente la de una ley articulada, sino también la de una dirección, una tendencia; en suma, un bien al que convoca, y que a la vez engendra un ideal de conducta. Por otro lado, a lo largo de esta sección, se verá la medida con la que se articulan algunos principios éticos sobre la base de la novela de Mario Vargas Llosa. Asimismo, se definirá el concepto de acción moral (relacionado con el bien y la virtud), el humanismo, la religión y, finalmente, lo que se entiende por violencia dentro de un marco ético y religioso.

Jacques Lacan (1997, p. 370) plantea que la ética se basa en un juicio con respecto a nuestra acción, ya sea implícita o explícita, como también de carácter positivo o negativo. Esta acción moral, para G. W. F. Hegel (1985/1835, pp. 58-59), está constantemente en lucha contra la voluntad

natural. Se trata de un conflicto entre el bien y el mal para alcanzar una victoria decisiva: la acomodación del sujeto sobre una situación crucial. En el caso de esta obra literaria, observamos que la decisión del Esclavo en acusar al ladrón del examen de Química, implica una serie de consecuencias que lo aturden a cada momento; si no lo hace, seguirá encerrado más tiempo que sus otros compañeros, por lo que pagaría una mala acción que él no cometió, pero de la que se le responsabiliza por no estar atento en su función de imaginaria; por otro lado, el hecho de permanecer encerrado sin decir nada lo aturde emocionalmente, no soporta más tiempo sin salir del Colegio Militar y construye en su mente la idea de que Teresa, la chica que él desea, está siendo obviada de su vida. Al acusar al serrano Cava, lo único que logrará es una tranquilidad interior, una paz, la cual consigue al proporcionársele la libertad; pero, al actuar así, desencadena otros pormenores que él no se imaginó: un odio irrefrenable por parte del Jaguar que lo destruirá hasta matarlo. Para este caso, Lacan (1997, p. 285) menciona que el hombre siempre tenderá a cumplir las normas, es decir, hará todo lo posible para hacer el bien. El Esclavo, al acusar al serrano Cava, siente que ha cumplido una misión civil, la cual no solo ha servido para la ayuda de la institución, sino para él mismo, que se ha valorado como persona y siente esas ansias de volver a gozar de su libertad. Este intercambio hecho entre el Esclavo y la autoridad del Leoncio Prado es colocado también bajo el acápite y la autorización del bien —perspectiva sublime, incluso sublimada—. Este suceso no tiene ni una relación con la apatía que podría generar después con el acusado. Si la naturaleza del bien es ser altruista, esta, necesariamente, no se vincula con el amor al prójimo; es más, quien hace sus determinadas acciones en función del bien y, más aún, en

bien del otro (al acusar el Esclavo al serrano Cava no solo está buscando su libertad, sino que implícitamente está brindándosela a sus compañeros, quienes pasan el encarcelamiento también) se gana automáticamente una gran responsabilidad, la cual está en peligro, debido a que el individuo pasa toda una suerte de catástrofes interiores, sin ayuda alguna (por más que las autoridades del Colegio Militar Leoncio Prado han prometido guardar el secreto, tan igual que como se lo prometieron al Poeta al acusar al Jaguar de asesino, ellas siempre tienden a abandonar la protección a la persona que comete un acto bueno: el Esclavo es puesto a expensas en el lugar del homicidio y Alberto es encerrado en la misma prisión del Jaguar, donde terminan peleándose). Esta actitud sería el verdadero valor que se le ha manifestado al hombre, ya que este tiene un gran miedo por la acción moral que tomará; lo que suceda después será producto tan solo de su audacia — mientras más firme permanezca este hombre de bien, frente a sus posturas a tomar, será más un hombre de valor—. Para Aristóteles (trad. 1990, pp. 241-243), la virtud es buena, digna de elogio; produce y conserva los bienes, puesto que en ella se desarrollan la justicia, la valentía, la moderación, la magnificencia, la magnanimidad, la liberalidad, la sensatez y la sabiduría. Estas actitudes, como pueden notarse están dedicadas al cultivo de valores de cada persona en particular: la moralidad se refiere más al individuo que a la sociedad misma. Una vez que el sujeto tiene cultivada su moral, podría emplearla en el campo de la política, con la intención de demostrar su imagen como un hombre de bien que ha adquirido virtudes y se ha reivindicado a la vez de su historia al disponer de sí mismo. Lacan (1997, p. 276) ya lo señalaba al creer que el dominio del bien es ya el nacimiento del poder. Los militares que se encuentran

al control del Colegio Militar Leoncio Prado en la novela poseen un modo distinto de percibir la realidad, pues cultivan valores y convierten a sus alumnos en hombres (aunque esta principal intención no es del todo completa, por las insuficiencias éticas del propio alumnado). Mas ese será el primer motivo por el que los personajes de *La ciudad y los perros* estén en esa escuela, pues sus padres han creído que allí tendrán una formación distinta y encumbrada, con personal que dicta normas de convivencia entre alumnos y pone como gran utopía la práctica del bien —este tipo de sujetos que persuade al resto para que practique el bien, con la finalidad de hallar un placer irrefutable, es el denominado, por Jacques Lacan (1997, p. 224), moralista tradicional.

Un concepto socialista como el de humanismo se explaya hacia quienes defienden una postura de reintegración moral en la sociedad, pero este se ve afectado por la violencia misma al fundarse esta como mecanismo de resistencia, debido a la dignidad y el respeto que exige, convencionalmente, toda estructura o toda jerarquía social. El humanismo instaaura el compromiso de rescatar a los hombres de esa barbarie, a la que han sido introducidos con el ideal de que ganarán una posición primordial en la sociedad (pensamiento erróneo para alcanzar el poder). Erich Auerbach (1996, p. 301) y Peter Sloterdijk (2001/1999, p. 31) sostienen que el humanismo se plantea ya desde tiempo atrás con una visión profunda, cuando se instaaura en las antiguas formas de vida y expresión un programa total de restauración social, es allí donde recién se aprecia cómo las experiencias determinantes de cada época se han vinculado con el potencial de barbarie que se libera en las interacciones humanas violentas. Lo humano no solo consistiría en elegir los medios

inhibidores y la renuncia a los medios desinhibidores para el desarrollo de la propia naturaleza —con este mecanismo se estaría enrumbando a una sociedad por un camino ético bien establecido, pero aún existen muchas trabas perjudiciales, ya que se tiene como regulador la idea de que la humanidad no solo es amistad entre hombres, sino que también el hombre representaría para uno la máxima violencia, es decir, toda una amenaza también para el ser mismo—. En *La ciudad y los perros*, quienes están a cargo de la educación encubren las faltas de sus alumnos (permiten los bautizos que realizan los alumnos de quinto año a los ingresantes; los profesores y los militares son apodados y burlados constantemente; no se notifica formal y legalmente el asesinato del Esclavo, entre otras calamidades).

Víctor Hugo (1971) señala que «una religión espiritualista, que suplanta al paganismo material y exterior, se desliza hasta el interior de la sociedad antigua, la mata, y en este cadáver de una civilización decrepita coloca el germen de la civilización moderna» (p. 26). En esta obra literaria, se observa que ya hay un tipo de sociedad instaurada, la de los militares; ante ello, se ha aniquilado todo sentimiento disfórico que pretende sensibilizar a cada sujeto en su calidad de cristiano o prójimo. Se entrenan a los cadetes para ser fuertes y estar preparados, como si fuesen soldados de guerra. Por ese motivo, la instrucción recibida se desliga de la crianza escolar o familiar de otros lugares, lo que los hace enorgullecerse de ese privilegio formativo y optar por el acceso a otros modos de vida: los cuales se les presenta como todo lo que escapa a la normatividad (la violencia, el sexo, el ultraje y el rechazo a la religión). Con ello, José María Díez-Alegría (1980, p. 191), partiendo de los Evangelios de la Biblia

(el Nuevo Testamento), postula que el espíritu del cristianismo es opuesto al espíritu de la violencia (odio, venganza, rencor o desprecio) y al espíritu de conformismo con las injusticias sociales e históricas. Añade además que si hay una violencia antievangélica, hay también una cobardía antievangélica que no se relaciona con la mansedumbre que exhorta los escritos del Nuevo Testamento, en los que se muestra explícitamente un rechazo a los cobardes, junto con los renegados, los depravados, los asesinos, los impuros, los hechiceros, los idólatras y todos los hombres de mentira. El problema quedaría abierto, tanto en la moral de la conciencia humana, como en la inspiración cristiana, porque se torna exigente el hecho de tratar de vencer la violencia (armada) con la no violencia (enérgicamente activa); en pocas palabras, vencer el mal con el bien. En *La ciudad y los perros*, la intervención de la Iglesia y sus principios quedan saturados; al respecto, Vargas Llosa señalaba lo siguiente: «La iglesia peruana es retrógrada» (Martín, 1979, p. 116). Predomina más un ambiente de violencia y agresión que la misma práctica de conceptos éticos y religiosos; este espacio estaría conformado por adolescentes provenientes de familias mal constituidas, con el cultivo de malos hábitos, rechazo al estudio, burla a los superiores, entre otros modos de desestructurar la sociedad por medio de la violencia. En todo caso, el apoyo en la religión ha sido suplantado por el cultivo de valores y el fortalecimiento de los cuerpos de los muchachos, mas si se piensa en el cultivo plenamente del espíritu se le asocia tan solo con el sentimiento de arrepentimiento. Este remplazo ético de la religión ha logrado, de alguna manera, quebrantar la fe en Dios; el progreso de la ciencia y la técnica como factores determinantes del mundano carácter «pagano» de la cultura han dejado de tenerle miedo a las creencias y lo relacionado con las

hechicerías. Pero al ver una diversidad de pautas que el hombre va construyendo para hacer su vida más realista, ha implicado también que se fomente una disciplina y una limitación con el actuar de las personas —Žižek (2008, p. 99) sostendría que, si Dios ha muerto, todo está permitido; y si no ha muerto, todo está prohibido—. Aun así, hay gente que trata de convivir con ambas culturas y otras aún que malinterpretan el modo de llevar su universo espiritual con una manera ficticia e irreal. Por ejemplo, Mario Vargas Llosa representa de modo adecuado el error con el que se ha involucrado la mayoría de los cristianos: el hecho de pensar que siendo partidario fiel de la Iglesia uno recibirá las sacrosantas protecciones en sus seres queridos, sin tomar en cuenta que las leyes de la naturaleza y el azar se desligan totalmente del cultivo ético y espiritual. Sobre la base de ese concepto, analicemos lo que dice el papá de Ricardo Arana luego de la muerte de su hijo, a través del siguiente diálogo:

—Esto es injusto —dijo el hombre—. Un castigo injusto. Somos gente honrada. Vamos a la iglesia todos los domingos, no hemos hecho mal a nadie. Su madre siempre hace obras de caridad. ¿Por qué nos envía Dios esta desgracia? (Vargas, 2012a/1963, p. 242).

Para Jesús Conill (Beuchot y Arena-Dolz, 2006, p. 62), las ciencias del espíritu forman parte del saber moral, que no es el saber de la ciencia. Ahora si se quiere parametrar el modo de clasificar el bien y el mal con las definiciones de moralidad y violencia, Jaime Balmes (1946, pp. 222-223) explica cómo las ideas morales se relacionan con los sentimientos y de qué manera directa se vinculan con la noción de Dios. Él señala que si las acciones que genera uno son buenas, entonces, su cristianismo y su fe en la religión están en aumento;

mientras que si un sujeto no tiene el hábito de atender las reglas morales y obedecer sus prescripciones, un camino erróneo se le aproximará. Aquello se puede demostrar cuando el Poeta le predice al Jaguar un mal porvenir, luego de delatarlo; además, este último revela que esa proyección de su persona se la había emitido también su madre.

Tú eres un matón, tú sí que eres un pobre diablo. El Esclavo era un buen muchacho, tú no sabes lo que es eso. Él era buena gente, no se metía con nadie. Lo fregabas todo el tiempo, día y noche. Cuando entró era un tipo normal y, de tanto batirlo, tú y los otros lo volvieron un cojudo. Solo porque no sabía pelear. Eres un desgraciado, Jaguar. Ahora te van a expulsar. ¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano.

—*Mi madre también me decía eso* (Vargas, 2012a/1963, p. 398).

La religión se encargaría de modelar y dirigir los sentimientos, no de extinguirlos, ya que lo principal en el ser humano es evitar cualquier confrontación con el vacío de sí mismo, el cual se logra por una mala educación o un desconocimiento de la moralidad; pero también podría ocasionarse cuando uno quebranta su fe personal. Pues son estos los motivos por los cuales un sujeto puede llegar a sentirse culpable de un acto pecaminoso. Según Mijaíl M. Bajtín (1998b), las personas al errar ética y religiosamente deben conservar su postura seria, arrepentirse y expiar su alma de los pecados. En la novela, este ejemplo de reivindicación ética y religiosa la cumple el Jaguar, cuando confiesa que él ha matado al Esclavo y le expone sus razones al teniente Gamboa.

—No puedo dormir —balbuceó el Jaguar—. Esa es la verdad, mi teniente, le juro por lo más santo. Yo no sabía lo que era vivir aplastado. No se enfurezca y trate de comprenderme, no le estoy pidiendo gran cosa

[...]. *No he cambiado de opinión [...]. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que los otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto* (Vargas, 2012a/1963, pp. 444-445).

Finalmente, Lacan (1998, p. 518) nos recuerda que el mandamiento cristiano consiste en tratar al prójimo como a uno mismo, puesto que en el fondo esa persona a la que se odia, en la demanda de muerte, es uno mismo. Por lo que podría decirse que el Jaguar es también el Esclavo, y viceversa, debido a que él le revela al teniente Gamboa vivir una situación similar a la del asesinado y que no soporta a sus compañeros de clase.

Estoy harto del colegio, mi teniente [...]. No quiero estar ni un minuto más con ellos [...]. Ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros, sino sus enemigos (Vargas, 2012a/1963, pp. 443-444).

Algunos críticos literarios como Roy C. Boland, M. Celia Romea Castro, Efraín Kristal y José Luis Martín ya encontraron en *La ciudad y los perros* una crítica a los valores que se desarrollan en el Colegio Militar y que son identificados por el personaje el Poeta al delatar a sus compañeros frente al teniente Gamboa: «Todos tiran contra, hasta los perros. Cada noche se larga alguien a la calle [...]. En el colegio se toma más que en la calle» (Vargas, 2012a/1963, pp. 330-331). La ética se representa en peligro al mostrarse la afición que tienen los alumnos también por el alcohol, aunque también ocurre por el sexo, el robo y la violencia.

Hay una dificultad: si los sentimientos buenos son exaltados en demasía, son capaces de conducirnos a errores deplorables, como también si el hombre

que no posee más guía que su corazón, es el juguete de diversidad de inclinaciones y, a menudo, contradictorias. Sobre este punto, podría ponerse como ejemplo al personaje Ricardo Arana, quien no tiene la autoridad suficiente para hacer valer sus derechos; es por eso que resulta ser manipulado por el Jaguar y de cualquier persona que ejerza la violencia sobre él. Las pasiones han sido para el hombre medios para incentivarle dinámica a sus acciones, mas no como directoras de su espíritu y su conducta. El hecho de fundar la moral en función del sentimiento es signo de autodestrucción (conlleva lo inmoral y lo funesto). Ahora, si se toman estos patrones para relacionarlos con la literatura, la representación de los delitos desempeñaría un rol casi psicoterapéutico, por el hecho de exponer maldades y delitos en el mismo arte.

La violencia desestructura la organización socioética; por ejemplo, podría derrocar a la figura paterna y tomarla como responsable o culpable. Esta se manifiesta de dos modos: violencia reactiva y violencia vengativa. La primera tiene como intención evitar el daño que amenaza, es decir, sirve a la función biológica de la supervivencia. Mientras que la segunda, la vengativa, parte ya de un daño que ha sido hecho, y, por lo tanto, la violencia no está compuesta por una función defensiva, sino basada en la intención irracional de anular incomprensiblemente lo que se hizo al inicio —una actitud ética consiste en realizar una asimilación con un mal absoluto, como si se tratase de una armonía invertida—. En las sociedades en las que el sistema judicial no funciona, aparecen la ira y la justicia, que son justificadas por integrantes de comunidades en particular —cuando la justicia falla, genera una sociedad

iracunda—. En el orden legal, no se permite que se use la violencia para fines particulares, mas sí para establecer fines de derecho que puedan ser consumados con el uso de la violencia legal.

1.6.6. El fallo de la formación familiar

Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, pp. 152-153) encuentra un factor determinante en las relaciones familiares, cotidianas y biográficas, por las que se representa, socialmente, un fundamento sólido con respecto al héroe, quien tiene una humanidad tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que solo puede manifestarse en el rígido marco de sus vínculos familiares y sociales. Este factor, para Bajtín, es el mismo argumento de la novela psicológico-social, cotidiano y biográfico, el cual relaciona a un personaje con otro de diversas formas. La caracterización de la familia, entonces, es innegable para ver la construcción misma y las repercusiones de cada personaje, pero muchas veces esta delimitación puede estar alterada adrede por el autor, como cuando la violencia ingresa en el juego de las vivencias familiares. La violencia puede tener fines sangrientos en función de sujetos a quienes se les considera enemigos, como también puede ejecutarse sobre cualquier ser viviente, incluso hacia aquellos por los que uno siente amor, lo que conduce a ciertos sacrificios y ciertas resistencias por parte de la víctima.

La denuncia no es obligatoria, sino obligación de todo adulto que sepa de un caso de maltrato o abuso, realizar acciones pertinentes que lleven a ponerle fin. Es imprescindible denunciar los casos de abuso sexual o maltrato

grave; con esto, no solo se ayuda a la víctima, sino también a la familia, ya que solo con ayuda externa se pueden superar estas prácticas. Por otro lado, en relación con el denunciante, quien normalmente es considerado un testigo por un fiscal, resulta víctima de amenazas u otros delitos, a pesar de contar con la garantía de ser protegido en calidad de víctima, según el Código Procesal Penal. ¿Entonces por qué Ricardo Arana fue asesinado al denunciar el robo del formulario del examen? Recuérdese que también el Poeta fue agredido tras denunciar al Jaguar por ser el asesino.

A continuación, se argumentarán cinco puntos que permitirán percibir de qué manera se va construyendo la violencia en función de la constitución familiar, ya sea de modo unido o deleznable con los integrantes que la conforman. Primero, se hará una distinción de la familia unida, en contraste con la mal constituida. Segundo, se explicarán los métodos de crianza ejercidos por el padre y cómo él emplea el maltrato sobre sus hijos. Tercero, se fundamentará lo que sucede cuando existe cierta rebeldía contra el padre. Cuarto, se especificará lo que acontece al no participar el progenitor en la crianza del niño. Y quinto, se desarrollará lo acaecido cuando únicamente la madre se hace responsable de la instrucción del menor.

1.6.6.1. La familia bien constituida contra la familia disfuncional

La familia es considerada como un microsistema, puesto que es la dimensión en la que se manifiestan las relaciones interpersonales más cercanas. Las cadenas y los muros del hogar no se perciben notoriamente: son

casi siempre invisibles, aunque no menos reales o insuperables. Mas, hallarla implica ya un punto satisfactorio para el desarrollo humano, pues una familia bien constituida contribuye a la pacificación de la sociedad; con esta buena formación, se conserva la seguridad; es más, de ahí, se aprenderá la educación —se mantiene como primordial, porque los sentimientos prevalecen sobre lo material—. La familia cuenta también con funciones de los individuos; por ejemplo, en *La ciudad y los perros*, los padres de familia mandaban a sus hijos al Leoncio Prado para que ellos se corrijan, sean más dóciles en la familia y aseguren el devenir de su genealogía, por lo que puede percibirse que hay una preocupación y una prevención por el futuro de los integrantes del hogar (no deberán ser débiles, inhibidos o maricones).

En relación con el arte, Elena Urrutia (Forgues, 2001, p. 516) menciona que el entorno familiar (como el de presentar a personajes que cuentan con padres divorciados) es una base biográfica de primordial ayuda para la constitución de historias, debido a que esta determina en mayor parte el devenir de los personajes con respecto a sus conductas éticas y psicológicas.

Hasta ahora, todo lo anterior determinaría que la vida de un ser humano sería éticamente buena si tiene como base la convivencia de una familia bien constituida, pero, ¿qué sucede cuando en ella se instaura la violencia?, ¿es necesaria la presencia de todos los integrantes para hacer mención de una óptima educación? La familia es importante en el contexto de la violencia estructural por dos razones: la primera, porque en su seno se viven condiciones de infancia y juventud que van a marcar la personalidad en

adelante; la segunda, ya que se socializa más a menudo. Ante esa situación, ¿cuáles serían entonces esas causas de la violencia intrafamiliar?

Desde un punto de vista biológico, la violencia intrafamiliar podría ser empleada como respuesta a dos paradigmas: la de justificación como proceso de supervivencia personal, por la que el individuo cree que tiene que ser violento con otro; y el de usarla para sobrevivir ante las circunstancias que el medio le presente. Se toma como cierto que la mujer, por tener el cuerpo apto para la reproducción biológica, posee menos capacidad para ser más fuerte que el hombre, y es este el que debe forjar su rol de protector y agresor, tal como su genética se lo permite. Sin embargo, esta interpretación no especifica por qué el hombre es violento o no en el hogar, la misma incógnita ocurre con la actitud de las mujeres; pues, no se toma en cuenta que el ser humano es una construcción cultural y social.

Desde el punto de vista de género, se observa en el hogar que la persona que ejerce más la violencia es quien tiene el control para obtener beneficios de otro sujeto, con la finalidad de tenerlo bajo su servicio y disponer de sus recursos, tal como ocurre con el hombre violento frente a su pareja.

Con estas dos actitudes halladas en esta dinámica social de violencia doméstica —en la que el hombre presenta cierta superioridad con respecto a la mujer, y ella es tomada como inferior—, el niño optará por una de ellas, sin que él pueda decidir entre otras alternativas. Él preferirá identificarse como el hombre-dueño-jefe-padre, suprimirá su verdadera identidad y la cambiará por

una aparente superioridad, masculinidad o machismo. Esto provocará que sea violento al imponerse y mantenerse como dominante, gustará de manifestar órdenes, ser servido, grande, seguro, otorgar permisos y castigos cuando sean necesarios. Entonces, la mujer desplazaría todo goce anhelado y desarrollo personal de forma libre.

Ella, para él, será inferior: quien sirve o acepta órdenes y castigos, como si se tratase de un instrumento útil para la satisfacción de sí mismo; por lo tanto, podrá ser castigada y hasta remplazada.

La violencia es selectiva, pues cuando un hombre violento se encuentra con una persona más fuerte que él, decide evitar la confrontación. De la misma manera, ocurre con la violencia en el hogar: es selectiva y se dirige hacia quien menos poder físico y social posee.

1.6.6.2. La crianza y el maltrato paternos

Ángeles Álvarez A. (2002, p. 145) hace una distinción entre tres conceptos importantes que permiten observar las variantes de crianza paterna: el paternalismo, el patriarcado y el padre. El paternalismo lo entiende como una tendencia a aplicar las formas de autoridad y protección, propias del padre de familia tradicional, dirigida hacia otros ámbitos. Caso muy distinto del patriarcado, el cual es un sistema de organización social, basado en el poder, en el que la figura del padre es elevada a una categoría simbólica y llevada a todos los ámbitos de actuación; como consecuencia, reproducirá todo el

sistema de jerarquía y dominación —a partir de allí, se establece un orden social genérico de poder, caracterizado por un modo de dominación, cuyo paradigma es el hombre. Asegura la supremacía de los hombres y lo masculino sobre la inferiorización previa de las mujeres y lo femenino—. Finalmente, Ángeles Álvarez A. (2002) argumenta que el padre en Latinoamérica tiene una connotación de santidad que rebasa la realidad: es una imagen de poder, supremacía y sabiduría a la que se debe admirar y respetar, ya que se le venera como a un ser mítico que ofrece todo por su familia. Se trata del protector que toma decisiones y soluciona los problemas. Su cercanía con todos los miembros de la familia es superficial y unidireccional, pues es un ser que no participa constantemente en la cotidianidad del hogar y que tiene poca interacción con los hijos. Trabaja y sale en búsqueda del dinero, pero, sobre todo, es el que define la dinámica familiar, si esta falla impondrá un castigo para equilibrar el orden.

Muchas veces, el niño no entiende en función de los sentimientos que puede tener el padre en relación con él; mayormente, el progenitor esconde o disimula sus emociones, carácter contrario al del niño, quien llora o pide apoyo —un hombre resuelve sus conflictos individualmente, está solo en el mundo, no cuenta con nadie que lo entienda y si expresa lo que siente es más probable que termine sancionado—. Esta conducta se debe a que el pequeño pasa mayor tiempo con la madre y sabe cuál es su sufrimiento—en *La ciudad y los perros*, observamos también cómo Ricardo Arana tiene más confianza con su madre, por el hecho de que comparte más tiempo con ella en casa—; en cambio, al no presenciar mucho al padre, ya sea por cuestiones de trabajo o

diversas, el niño presiente que este debe tener pocos problemas y que no sufre. Luego de esta clasificación por géneros, el pequeño concluye en adoptar la postura de ser hombre-padre, puesto que él no decae tanto como la madre.

El niño construye un ideal de la figura paterna y lo vincula con su propia perspectiva futura de adulto, quien manda, protege y es servido; a la vez, un ser lejano que muestra amor, cariño, apoyo, fuerza y agresividad en formas muy contradictorias. Él puede reconocerse con su padre e imitarlo. Muchas investigaciones indican que la identificación con el padre y sus valores son importantes en el aprendizaje de los tipos de conducta agresiva —esto ocurre mayormente en aquellas culturas o aquellas subculturas en las que el machismo se considera como una conducta adecuada, incluso como un ideal; pueden intervenir también otros factores distintos de aprendizaje—. La identificación, según Lacan (1998, p. 175), se logra porque el niño ha depositado amor en su progenitor, además que se encuentra preparado para cumplir ese mismo rol en el futuro, debido a que tiene todos los requisitos desde pequeño. Para alcanzar esta posición de identificación, el niño debe percatarse, en primer lugar, de que está incompleto, y que para desarrollar ese proceso de aprendizaje debe aprender algunos secretos de la vida que los adquiere del padre.

Dentro del psicoanálisis freudiano o lacaniano, esta alusión será denominada como el complejo de Edipo, tal como ya lo mencionó Wolfgang A. Luchting al ver en la novela la relación padre-hijo (Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 109-110). Este vínculo es posible por el temor a la castración

—ese peligro supone el acercamiento a la homosexualidad inconsciente que deja al sujeto en una situación conflictiva con múltiples repercusiones; esta postura se toma cuando el niño o el adolescente se hace amar por ese padre temido, para generar a la vez una desorientación, ya que él pensará que está adoptando la categoría de mujer—. En *La ciudad y los perros*, Ricardo Arana parece estar desorientado, no sabe qué conducta imponer frente a otros varones como él.

Simbólicamente, el padre es quien apoya la ley y la promulga; de ocurrir lo contrario, él sería el fracaso del hogar y representaría, metafóricamente, a la sociedad burguesa. Este error se produce cuando la ley se convierte en abuso y se malinterpreta por aplicación de la violencia. El adulto es responsable de sus propios actos en cuanto se refiere al maltrato, mas los niños nunca son culpables de ser abusados. Desquitarse con ellos será siempre un delito y no debe tomarse como justificación la idea de una sexualidad masculina sin control, ni lo que Lacan sostiene al referirse a lo siguiente: «El sujeto, él, cuando es golpeado, es amado» (Lacan, 1998, p. 353). Con estas acciones, solo se va logrando que el menor vaya adquiriendo conductas violentas y rebeldes; es más, forma una agresividad dirigida a su progenitor, puesto que siente que la madre le ha sido privada.

Cuando la formación paternal dirigida al hijo falla, se observan indicadores emocionales y conductuales que no funcionan del todo bien, aquello ocurre cuando los padres transmiten una valoración negativa del niño, le generan un miedo intenso (ya sea por un castigo extremo con el que se le

amenaza), lo alejan constantemente de relaciones sociales normales con sus compañeros, no le muestran interés por los problemas que pueda presentar en la escuela (revelan un explícito desinterés por su persona), mantienen expectativas inalcanzables con respecto a él, con la aplicación de castigos por no lograrlas o al tolerarle absolutamente todos sus comportamientos sin poner límite alguno. Por estas razones, el niño no tendría acceso emocional o interacción con sus padres.

1.6.6.3. La rebeldía contra el padre

Lacan (1998, p. 150) hace alusión al mito edípico para explicar que el asesinato del padre —a la vez, el concepto lo define como el «Nombre del Padre»— es la condición del goce. A ello, aspiran muchos de los personajes de *La ciudad y los perros*: vivir sin ser manipulados por nadie, aunque esta posibilidad se les muestre tan solo como apariencias.

María del Pilar Dughi Martínez (2004, p. 86) indica que toda lucha contra el poder parental sería inútil, por más que el individuo trate de alejarse de la compañía o la convivencia de su padre —del mismo modo, señala Sergio Vilela Galván (2003, p. 29), quien acata que estar en el Leoncio Prado, para Vargas Llosa, era vivir distanciado de su progenitor y gozar de algunos privilegios de libertad.

En el caso del Esclavo, el Poeta y el Jaguar, quienes vivieron separados de sus respectivos papás, no lograron configurar de manera adecuada una

personalidad altruista y optimista de la vida: son observadores de los problemas cruciales de sus padres, ven llorar a la madre o regresar a su progenitor luego de mucho tiempo. La idea que articulan ellos es la de distanciar la figura paterna para que por fin puedan desarrollar ese proceso que los conducirá hacia su verdadera identidad frente a la sociedad; ese desplazamiento solo logra manifestarse en el Jaguar, quien termina siendo un hombre que se reivindica de la pobreza y la maldad de su pasado.

1.6.6.4. La carencia del padre

La ausencia de la figura paterna conduce a la crisis edípica, la cual consiste en el constructo juvenil en deterioro. La falta es sumamente dolorosa para el niño y el resto de la familia, pues el padre no se halla física ni emocionalmente. En los personajes de *La ciudad y los perros*, se consigue que exista una malformación de actitudes: el encaprichamiento, el dominio sobre la madre, la inestabilidad sentimental o la mediocridad son algunos síntomas generados por la falta de crianza paterna.

1.6.6.5. La crianza materna

Ángeles Álvarez A. (2002, p. 145) plantea que la madre es la persona que se sacrifica por sus seres queridos y que siempre está atenta, como también dispuesta, para satisfacer las necesidades de los demás. Para el niño, la madre sirve de apoyo y práctica en su proceso de aprendizaje. Ella es el primer ejemplo que el menor tiene de cómo los seres humanos se relacionan

con la imposición, la dominación, la subyugación y la abnegación. Además, una buena madre se evalúa en la medida en que acepta el sufrimiento con desinterés. En *La ciudad y los perros*, vemos un estereotipo de mujer que se rige a la decisión del padre (si él regresa a casa, será para que el niño tenga una formación ideal de padres unidos, pero también él puede irse, como también decide si invertirá en el menor económicamente de alguna manera, mientras que la madre solo llora, sufre y se resigna a aceptar su decisión, como si el contrato se ejerciera exclusivamente entre padre e hijo).

Ocurre que cuando existen los abusos intrafamiliares sobre la base del niño, la madre tiende a desarrollar un mecanismo psicológico de negación del abuso; el dolor puede ser tan grande que se niega a aceptar que ha ocurrido en su propia familia. Acontece un error muy notorio: el abusador se mantiene en secreto (con ello, el maltrato, las amenazas, las seducciones, etc.); en consecuencia, genera un lazo de dependencia con la víctima. Cuando los padres de Ricardo Arana están pendientes de los resultados clínicos de su hijo, no se llegan a enterar de que él ha recibido las peores burlas de sus compañeros, ni siquiera conocen que el Jaguar es el abusador representativo de su colegio militar.

1.6.7. El fallo de la educación militar y el tratamiento pedagógico

Los críticos literarios Romea Castro, Román Soto, Carlos Granés Maya, Vilela Galván, entre otros, han planteado una serie de propuestas para referirse al modo de tratar la educación en el Colegio Militar Leoncio Prado de la novela de Vargas Llosa. Para ellos, esta escuela sería la propuesta de un universo

cerrado, donde el modelo educativo peruano se revela y se asemeja con el americano; por lo tanto, predominaría así una enseñanza tipo castrense, dura y dogmática. Ante ello, la ciudad resulta ficcionalizada, debido a que, en medio de todo, el autor se convierte en un militante de la libertad, con respecto al Colegio Militar, puesto que demanda cierta crítica de cómo se entiende la educación en el Perú y se acepta el binomio orden-transgresión en esa novela —no existiría una preocupación pedagógica, al fin y al cabo, aunque no parecería en algunos casos—. La institución educativa no sería el lugar donde los estudiantes aprenderían valores sociales (tal vez, si se relaciona con un reformatorio), sino que les serviría para inculcarse vicios —los alumnos se escapan del colegio («tiran contra»), roban prendas, toman bebidas alcohólicas, fuman y emplean la violencia—; como también, saber adaptarse a una sociedad que exige que uno se comporte como un «perro» para poder sobrevivir (la violencia resultaría necesaria y casi una condición de la supervivencia) —los cadetes tendrían el riesgo de quedarse consignados (encerrados o reclusos allí) o ser castigados y expulsados por algún acto no permitido—. Para lograr ese comportamiento, el alumno debería ser hipócrita y tolerar la cultura jerárquica; además de asemejarlo con un tema constante en Latinoamérica: el colonialismo.

Si bien las posturas anteriores tienden a devaluar la configuración interna del Colegio Militar al referirse a las conductas inmorales, pretendo hallar, en esta ocasión, una justificación distinta que permita encontrar cuáles son esos motivos que incitan a las entidades que conforman el Colegio Militar Leoncio Prado a actuar con violencia, a la vez que se desliga cualquier vínculo

posible con factores externos (como aludir a que el contexto sociopolítico de la época en la que se refiere a *La ciudad y los perros* pueda alterar en algo los comportamientos de los personajes).

Para comprobar ello, indagaré el modo con el que la educación es tomada por las autoridades del Colegio Militar; es por eso que dividiré esta sección en cinco puntos importantes: el primero tratará sobre la función pedagógica; el segundo, con respecto al rol educativo; el tercero abarcará el tópico del autoritarismo tomado por los militares; el cuarto se encargará de definir en qué se basa una educación violenta; y el quinto reflexionará sobre el problema de un país considerado tercermundista. Los cinco planteamientos permitirán ver cuáles son los motores que conducen a una mala formación en las aulas del Leoncio Prado de la novela de Vargas Llosa.

1.6.7.1. La función pedagógica

Un exosistema es definido como aquella dimensión intermedia, integrada por las instituciones que transmiten a los individuos los valores y las creencias culturales (como la Iglesia, la escuela, los centros de educación, las leyes o los medios de comunicación). En este caso, el Colegio Militar Leoncio Prado tendría una función similar, de acuerdo con su preocupación por la transmisión de una formación castrense. La noción de educación, para Ricardo Nassif (1985, p. 262), como un proceso dinámico y dialéctico, se cimenta en su prospectividad; es decir, permite considerarla como una programación del futuro y una realización de un proyecto de hombre y sociedad: instruye a los

alumnos en los elementos de la ciencia y desenvuelve sus talentos, para que puedan hacer los adelantos proporcionados a su capacidad. Hernández Granda (1999-2001, pp. 4-5) indica que la escuela cumple cinco funciones sociales importantes, las cuales se explicarán a continuación.

1.6.7.1.1. Se transmitirá al sujeto los valores vigentes de la sociedad, para que los asimile, los desarrolle y le ayuden a formar su propia identidad cultural.

1.6.7.1.2. Se educará al estudiante por medio del aprendizaje de habilidades y conocimientos, con el cual puede forjar su personalidad, sus aptitudes y sus capacidades mentales y físicas, hasta alcanzar su máximo potencial.

1.6.7.1.3. Se preparará para una vida responsable en una sociedad libre, en la que se practiquen la comprensión, la paz y la igualdad.

1.6.7.1.4. Se eliminarán, en lo posible, los riesgos perjudiciales del medio.

1.6.7.1.5. Se coordinará, en cada individuo, la influencia de los diversos ambientes sociales en los que se desenvuelve la familia.

Mario Vargas Llosa y algunos críticos han afirmado que se cumple en *La ciudad y los perros* la aplicación de la teoría darwinista. En relación con ese

tema, la adaptación sería posible por un condicionamiento hereditario y la asistencia de la educación, destinada a cubrir insuficiencias funcionales del hombre en sus primeras edades —búsqueda de la maduración y algunos problemas posibles.

Hernández Ruiz (Nassif, 1985, pp. 34-35) ha sistematizado con precisión tendencias pedagógicas que emergen del darwinismo: a. La educación no modificaría en nada la constitución general del individuo, que es el elemento decisivo. Aquello es posible observar en los protagonistas de la novela (el Esclavo, el Jaguar y el Poeta), aunque también se aprecia un rol contrario: en vez de enfocar sus actitudes como aptas para una maduración ética, se percibe un énfasis en el cultivo personal de sus comportamientos violentos o no violentos. b. El desarrollo individual o de la especie, como proceso natural, constituye las bases de la historia natural y cultural del hombre, en tanto educación e instrucción. En *La ciudad y los perros*, hay estructuras militares, por las que quienes cuentan con un mayor rendimiento en esa escuela serán brigadieres (ellos se distinguen académicamente del resto del alumnado). c. La educación tiene por objeto elevar al sujeto al estado de mayor perfección posible, según su naturaleza —el progreso de la idea preadaptacionista conducirá al principio pedagógico de la autoeducación—. El maestro será el personal que se encargue de esa función de ayuda y vigilancia.

Durante la instrucción que se proporciona a los cadetes del Leoncio Prado, hay momentos en los que los militares brindan clases de ética a los alumnos, aparte de la preocupación que les incentiva por aprobar materias,

tener un buen rendimiento físico y saber manejar armas. Pero este tercer factor no es del todo posible, ya que existe un peligro en ese ambiente: un aprendizaje apresurado para rendir un examen con notas mediocres; por consiguiente, el interés por adquirir conocimientos y sobresalir en aquel ámbito queda desplazado.

1.6.7.2. El educador

La educación formal o la disciplina se ejerce por una autoridad válida que controla lo que sucede en el aula, debido a que el orden y las reglas son esenciales para llevar a cabo el proceso de aprendizaje, que permitirán al alumno desenvolverse en la vida. Gilles Ferry (Nassif, 1985, p. 175) propone tres modelos de educadores, los cuales se fundamentarán a continuación.

1.6.7.2.1. El carismático: aquel que se centra sobre la acción educativa personal del maestro, cuya función es pensada como equivalente a un sacerdocio. En la novela de Vargas Llosa, este ejemplo de tutor sería objeto de burla, como aquel instructor al que apodan «Rata».

1.6.7.2.2. El de ajuste: quien se sostiene con respecto al conocimiento científico del alumno y su entorno. Su capacidad de educar ya no depende del carisma, sino del estudio del proceso de aprendizaje, la sociología de la educación y el tecnicismo que emplea para empatizar con la psicología del adolescente. Este recurso teórico educativo estaría presente en todo el modelo pedagógico que rige la institución militar Leoncio Prado.

1.6.7.2.3. El liberador: fundado en la primacía de la relación educativa. El docente aparece en esta oportunidad como un intercesor de la comunicación entre los alumnos, a nivel interindividual y grupal, con la finalidad de ayudarlos a liberarse de los déficits que limitan su desarrollo, incluidos los que el mismo educador introduce en las interacciones pedagógicas con los alumnos.

1.6.7.3. El autoritarismo (intervención militar)

Ricardo Nassif (1985, p. 208) indica que las distintas personalidades educadoras suscitan reacciones diferentes de los educandos, con la finalidad de determinar clases diversas de relaciones pedagógicas.

En el caso del maestro autoritario, no se observa ni un tipo de tensión, ni demanda de los alumnos, porque esa personalidad emplea técnicas de trabajo adecuadas al tipo de vínculo que quiere, puede o sabe establecer; además, evita la participación de los alumnos —el autoritarismo, entonces, altera las relaciones sociales en su conjunto; de allí, se traslada al poder y se ocasionan efectos concretos en el ámbito policial, como la incomunicación o la detención—. Sería un error garantizar la virtud del común de los hombres, sobre todo, cuando se somete a pruebas rígidas. Es la experiencia misma la que enseña a no fiarse de ciertas relaciones militares que no pueden ser contradichas luego, con mucha notoriedad y presencia de datos positivos que producen completa evidencia.

El autoritarismo es corrosivo de la organización social y produce violencia a partir de circunstancias de violencia estructural: si la sociedad es violenta, exige protegerse con violencia. La socialización autoritaria lleva solo al sufrimiento, la amargura y el desarrollo del potencial agresivo; particularmente, cuando el poder se opone a las reglas establecidas (lo mismo ocurre en los casos de delincuencia, narcotráfico, represión indiscriminada y terrorismo, que demuestran no tener ni un tipo de regimiento en la práctica).

1.6.7.4. La educación violenta

Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron (2001, p. 5) sostienen que toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica, en tanto su imposición como poder y cultura arbitrarios. Se trataría entonces de una educación informal, en la que su proceso continuo de adquisición de conocimientos y competencias no se ubicaría en ningún cuadro institucional. Se haría mención también de cierta patología (Nassif, 1985, p. 202), ya que no responde a un ideal de relación que se estima como correcto y equilibrado. Esta podría partir del educador si tuviera una estructura personal imperialista, indiferente y egoísta; en consecuencia, se trastocarían los siguientes términos: de «maestros» a «explotadores»; por lo tanto, de «alumnos» a «explotados». La imposición, el castigo perentorio, la burla, la ridiculización y los juicios solo ayudan a lograr el orden y el respeto de las reglas en una aula de clases, pero no su comprensión y su internalización; de esta manera, bastará un descuido o la ausencia del profesor para que nuevamente se traspasen las normas — Fernando Savater (2005, p. 102) indica que los educadores no deberían

castigar con ira nada más, sino explicar el porqué de la sanción; puesto que una actitud comprensiva por parte del profesor, con respeto, facilitará la integración del niño en la escuela—. El maltrato y el abuso se generan en tratos de desigualdad respecto al poder. En las aulas, son los profesores quienes están en una posición de mayor jerarquía sobre la base de sus alumnos; por lo tanto, para evitar un abuso de esta modalidad, la autoridad debe ejercerse con respeto y protección a los derechos de los niños. Es importante recordar que la disciplina consiste en lograr la organización necesaria de la clase, de manera que los alumnos estén atentos y aprendan a alcanzar sus objetivos de forma efectiva (las imposiciones no brindan resultado). La violencia y el abuso no son componentes estructurales del sistema, de modo que los alumnos pueden aprender la resolución de conflictos sin posturas violentas. En *La ciudad y los perros*, predomina ese maltrato físico y verbal que realizan los militares hacia los cadetes (los golpean al castigarlos con la acotación de «ángulo recto»); estos tratan de imponer una figura de terror, que no puede sensibilizarse, ni congeniar con ningún alumno. Por ejemplo, hay una manera de observar este desvío cuando el teniente Huarina se desvincula de todo compromiso con el cadete Alberto Fernández, cuando este requiere de su ayuda emocional.

—¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre! [...]. ¡Consultas morales! Es usted un tarado [...]. Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno (Vargas, 2012a/1963, pp. 20-21).

1.6.7.5. El problema del tercermundismo

Ricardo Nassif (1985, p. 301) indica que los límites en los ámbitos escolares se presencian muy marcados cuando se tratan de países subdesarrollados, los cuales se caracterizan por tener problemas en la educación, el Gobierno y la administración. Si en *La ciudad y los perros* se ponen esperanzas en el modo de educar militar, pues se comete el error de no considerar que la formación peruana impartida sea muy distinta de la del extranjero, que sí tendría un mayor potencial cultural. La preparación hacia la vida adulta en esos núcleos escolares y familiares venía enmarcada por un panorama de miseria, violencia y frustración, en el que el padre, muy egoísta, no tomaba en cuenta lo que sucedía en las vidas personales de sus hijos. Es por eso que en la novela puede sostenerse que el personaje Jaguar no es más que la representación del fracaso pedagógico vivenciado en un país tercermundista.

Con todos los puntos señalados, ¿podría decirse que en el Perú tercermundista de esta obra literaria se enseñaba un efectivo trato ético con las personas?, ¿era efectiva su forma de enseñanza?, ¿la culpa la tenían los padres? En caso de que todos los requisitos para configurar a una persona con actitudes negativas fueran evidentes, ¿tendría que asimilarse que el destino de este sujeto sea el de un criminal, además de considerársele como una plaga para la humanidad?, ¿se hizo algo para castigar y corregir al Jaguar? Esta serie de preguntas incita a responder de manera negativa: en la novela, se

muestra un país deficiente que no puede hacer justicia ante los modos de violencia.

1.6.8. La convivencia escolar militarizada

Los críticos literarios John Neubauer, Ludy Sanabria, Rodolfo Schweizer, entre otros, han planteado la manera en la que se desarrollan los personajes de *La ciudad y los perros*. Los insertan en una ley darwiniana de sobrevivencia, hallada en un ámbito cerrado, autoritario y opresivo, que es el Colegio Militar, donde el que sobrevivirá será el que se muestre lo suficientemente hombre y fuerte —en este caso, las imágenes del hombre y la mujer se encontrarían en una constante oposición binaria—. Esta idea se asimila con la ley de la violencia, con la que la sociedad es vista como una jungla o una selva, donde se vive un juego similar al del gato y el ratón (dominantes contra dominados). Imperaban diversas clases sociales, económica y étnicamente en el Leoncio Prado, pero no era aquello un factor que determinara sus vidas; ellos tenían algunas ventajas: estaban bien cotizados a donde fueran (ser cadete de esa institución era ser alguien de importancia; estaban preparados para pelear: pues en su vida militar habían recibido una formación en la que admitían el golpe desde el inicio), aunque en Miraflores eran mal percibidos (los llamaban «chocolateros» por el color de sus uniformes, similares a los de los vendedores ambulantes). Los personajes podían ser identificados por sus apodos, los cuales representarían una determinada cualidad: el del Jaguar (líder cruel), el Esclavo (carácter débil), el Boa (carente de afectividad y obsesivo sexual) y el Poeta (intelectual, similar al autor). Aun así, esto no era un factor determinante para indicar que los personajes atravesaban una sola manera de observar el

mundo. Predomina una gran opresión del entorno en el que se desenvuelven: tienen que someterse a ritos por parte de los veteranos para ser admitidos en un grupo o un clan; además, para poder gozar de algunos privilegios (obtener respeto), deberán cumplir una serie de requisitos como adolescentes, para iniciarse en la sexualidad, distanciarse de los adultos que los rodean, etc. Existe, por lo tanto, una oposición conflictiva entre la formación castrense que brindan los militares (con reglamentos, jerarquías, órdenes y violencia) y los clanes que crean los cadetes mismos para resistirla y no ser aplastados —se crea el Círculo, se ejercen robos de adolescentes, se tiene una falsa conciencia de los organismos militares y se concibe una ley que consiste en ser cómplice, antes de ser un soplón—. El Jaguar es el que mejor se adapta a esa realidad que se asemeja a la de su vida civil. Y es el Esclavo quien sería un tipo social débil, al que se le denominaría el «lorna» —por comparársele con un «maricón», desde la mirada de los otros—; un ser inadaptado que sufriría dramáticas consecuencias: su muerte violenta, la cual se justificaría por ser el cadete menos viril de aquel ambiente agresivo del colegio. Es por eso que la burla y el rechazo en el colegio conducirían a peligros sociales, como la incomunicación con los padres y las constantes torturas físicas y psicológicas —sentimiento de miedo e inseguridad, deseo de protección, actuaciones poco reflexivas, temeridad, ansia de sobresalir ante los compañeros, crueldad manifiesta y admitida hacia los débiles, junto con descripciones maximalistas, mitificadas y descalificadoras de los adultos que los rodean.

En una entrevista realizada a Mario Vargas Llosa, hecha por Alonso Cueto (2007, pp. 40-46), el autor recalcaba que su idea principal en *La ciudad y*

los perros era representar un ambiente de mucha violencia, en el que la autosuficiencia del mundo creado del Leoncio Prado postulara la destrucción de los débiles por los fuertes.

Si bien la crítica literaria y el autor han propuesto demasiadas ideas importantes, no por eso se puede explicar de otro modo el tratamiento que se vive en esa institución de la novela. Por eso, he seccionado esta parte en siete tratados que permiten analizar detalladamente cómo está organizado el universo militar del Colegio Militar Leoncio Prado.

El primero consiste en los problemas externos de la institución, es decir, cuáles son las deficiencias por las que atraviesa la sociedad peruana en esa instancia textual. El segundo trata sobre el modo de llevar las relaciones interpersonales. El tercero abarca el tema de la democracia, impuesta ilusoriamente en ese colegio, pero con resultados imprevistos de fracaso. El cuarto se refiere a la exclusión y la desigualdad que tienen entre ellos los alumnos del Colegio Militar. El quinto punto desarrolla la presencia del racismo. El sexto, el juego y la fascinación por la violencia. Finalmente, se explica el nacimiento, los motivos y la composición del Círculo dentro del Leoncio Prado.

1.6.8.1. Los problemas externos (la sociedad peruana)

Esta dimensión más amplia, en la que se integra la manera específica de organización de una cultura, con sus creencias y sus valores que la promueven —considerada también microsistema—, se conforma por la sociedad peruana

(con sus representaciones políticas y socioeconómicas); y es a partir de esta con la que llega a interrelacionarse toda convivencia dramática apreciable con los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado.

Es el individuo —o, en este caso, el personaje— y su vínculo con la sociedad los que permitirán que se construya o no una nación.

Entorno a la novela de Vargas Llosa, este compromiso lo tienen los militares que están cultivando una nueva forma de educación. Maurice Merleau-Ponty (1995/1947, p. 11) menciona que cuando se tiene la desgracia o la suerte de vivir una época determinada, es responsabilidad del hombre reconstruir por sí mismo las relaciones humanas; por esa búsqueda de libertad, se genera una amenaza para los opresores, y la violencia reaparece.

1.6.8.2. Las relaciones interpersonales

Lubomir Doležel (1999, p. 153) plantea que las relaciones interpersonales son los intercambios cognitivos —implica el conocimiento y las creencias personales—, por los que la toma de las decisiones, los planes y las estrategias de los agentes se articulan para cumplir un rol primordial.

Por otro lado, las relaciones y los vínculos emocionales entre las personas reivindican su lugar en el conjunto de las emociones básicas (amor/odio, antipatía/empatía, rencor/beneficencia, envidia/magnanimidad, etc.).

Unas pocas pasiones interpersonales dominan la interacción en muchos mundos ficcionales, sobre todo, si esta se rige por contrastes (violencia y presencia de jerarquías) o igualdad (cuando tienen comportamientos similares que los convierten en amigos).

Por ejemplo, en el primer caso, podría verse el trato desigual entre el Jaguar —perteneciente al Círculo— con el Esclavo —quien tiene poca valentía para afrentarlo—. Para el segundo caso, pueden observarse las relaciones interpersonales entre los integrantes del Círculo (el Jaguar, el Rulos, el serrano Cava y el Boa), quienes pertenecen a un mismo grupo que se caracteriza por el uso deliberado de la violencia.

1.6.8.3. Las vivencias democráticas en el Colegio Militar Leoncio Prado (fracaso)

Slavoj Žižek (2004, p. 186) define la democracia no solo como los mecanismos de poder que determinan las decisiones del Estado, sino que se refiere al legalismo formal (la adhesión incondicional a cierto conjunto de reglas formales que garantizan que los antagonismos sean completamente absorbidos en el juego agonista). Se toma la idea de que la democracia es una manera de distanciarse de la situación de postración y un elemento fundamental para superar los problemas de violencia estructural. En pocas palabras, la democracia auténtica solo se originaría en la no violencia. Un personaje de *La ciudad y los perros*, el brigadier Arróspide, se encarga del

orden y el cumplimiento efectivo de la sección de su escuela durante tres años consecutivos: este mérito lo tiene por sus altas calificaciones, es un ejemplo de persona que intenta desarrollar actitudes democráticas en la institución. Para este caso, recuérdese cuando se enfrentó verbalmente al Jaguar para acusarlo de soplón en el siguiente diálogo:

—Ahora estoy hablando como brigadier, Jaguar. No trates de provocar una pelea, no seas cobarde, Jaguar. Después, todo lo que quieras. Pero ahora vamos a hablar. Aquí han pasado cosas muy raras, ¿me oyes? Apenas te metieron al calabozo, ¿sabes lo que pasó? Cualquiera te lo puede decir. Los tenientes y los suboficiales se volvieron locos de repente. Vinieron a la cuadra, abrieron los roperos, sacaron los naipes, las botellas, las ganzúas. Nos han llovido papeletas y consignas. Casi toda la sección tiene que esperar un buen tiempo antes de salir a la calle, Jaguar.

—¿Y? —dijo el Jaguar—. ¿Qué tengo que ver yo con eso?

—¿Todavía preguntas?

—Sí —dijo el Jaguar, tranquilo—. Todavía pregunto.

—Tú les dijiste al Boa y al Rulos que si te fregaban, jodías a toda la sección. Y lo has hecho, Jaguar. ¿Sabes lo que eres? Un soplón. Has fregado a todo el mundo. Eres un traidor, un amarillo. En nombre de todos te digo que ni siquiera te mereces que te rompamos la cara. Eres un asco, Jaguar. Ya nadie te tiene miedo. ¿Me has oído? (Vargas, 2012a/1963, p. 422).

Según Iuri Lotman (1998, p. 100), estos héroes inmóviles son circunstancias personificadas (fenómenos de la estructura) que no representan nada más que nombres de su entorno. Los brigadieres, al igual que los imaginarias, tienen esa función de acreditar las buenas actitudes de los cadetes, pero ni aún así se cumplen del todo: el Esclavo, al ser un imaginaria, no acusó inmediatamente al serrano Cava por el robo del examen; y el brigadier Arróspide, en una ocasión, incluyó al Poeta en la lista de los que

estaban presentes en la sección, mientras que ocurrió todo lo contrario: Alberto Fernández escapó para encontrarse con Teresa o, mejor dicho, «tiró contra».

1.6.8.4. La exclusión y la desigualdad

Ortega Ruiz (1998, p. 18) plantea que la vida de los estudiantes es compleja en un centro educativo, como cualquier otro grupo homogéneo que se percibe con el mismo estatus social y algunos intereses semejantes. Cada uno de ellos atraviesa por sentimientos, emociones, actitudes y valores que los seres humanos despliegan entre sí cuando conviven de forma estable y prolongada. ¿Pero cuántos de ellos se integran y cuántos son excluidos? La inclusión social sería notoria cuando los individuos cumplirían satisfactoriamente las normas, las creencias, las convenciones y los hábitos de comportamiento que instauran ellos mismos en su microcultura —para que se ejecute este requisito, debe existir un gusto entre compañeros, ya que nadie es amigo de quien considera que es antipático—. Según Mijaíl M. Bajtín (1998a, p. 167), la vivencia compartida o la actividad estética como empatía expresa su sentido real desde el proceso de interiorización, por el que el ser se comprende y, posteriormente, se ama (proceso de exteriorización). Generalmente, los adolescentes muestran preferencias por otros que cooperan o se implican en las actividades del grupo y cumplen las reglas; por el contrario, no se sienten atraídos por aquellos que muestran comportamientos disruptivos (violación de las reglas), interrupción o transgresión de las rutinas sociales, instigación o provocación de peleas. Sin embargo, diversos estudios han demostrado que la popularidad de los agresores suele alcanzar los niveles medios o un poco

inferiores a la media. En este caso, una vez que un hombre es admitido, participará del juego de la violencia, el cual une a los hombres en un todo, como si se tratara de un eslabón de la gran cadena de la violencia.

Según Amartya Sen (2007, p. 192), la pobreza y la desigualdad masivas son lo suficientemente terribles por sí solas; además, merecerían atención prioritaria, aunque no hubiera conexión alguna con la violencia. Algunos de estos alumnos tienen un déficit en competencia social como problema más acuciante, agravado por una situación en la práctica, de marginación o rechazo, dentro de la clase —si se hablara de una mejoría entre las relaciones con los compañeros, como también de la superación de alguna situación de aislamiento, existiría un efecto muy positivo con respecto a la autoestima y el aprendizaje académicos de la víctima. Amartya Sen indica también que la exclusión sería un problema tan importante como la inclusión desigual. Su solución exigiría cambios radicales en las políticas económicas internas (tales como mayores recursos para la educación básica, la salud y los microcréditos familiares), pero también cambios en las políticas internacionales de otros países, sobre todo, de los más ricos. El hecho de no brindar todas las oportunidades, en equidad de condiciones, es otra forma de maltrato. La igualdad significa ponerse en el lugar del otro, mas lo que se pervive es un desequilibrio que se ha instaurado con violencia y ha sido aceptado por debilidad e impotencia. Norbert Elías (1987, p. 330) indica que la sociedad hace referencia a una manera de integración permanente (relativamente estrecha) y equilibrada, en la que los individuos están sometidos a una coacción mayor o menor para que repriman las manifestaciones de violencia (al

menos en el interior de la sociedad). Hay una parte en la novela en la que el Esclavo se reconoce como excluido: aquella idea la tiene al sentirse distinto del resto.

El Esclavo pensó: «En el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Solo a mí me miran como a un extraño» (Vargas, 2012a/1963, p. 163).

Un modo de excluir a los integrantes de un grupo impuesto es por medio de todo acto despectivo, como el de poner apodos (una manifestación autoritaria del agresor frente al otro).

Para Mijaíl M. Bajtín (1998b), el sobrenombre posee un valor etimológico determinado y consciente que, además, caracteriza al personaje que lo lleva: deja de ser un nombre y se convierte en un sobrenombre. Este nombre-apodo depone su carácter neutro, porque su sentido incluirá siempre una idea de apreciación (positiva o negativa): el Esclavo tendrá una carga decadente al expresar dependencia y falta de libertad; mientras que el Jaguar connotará cierta precaución y advertencia hacia quienes compitan con él.

1.6.8.5. El racismo

Hannah Arendt (2008, p. 103) argumentaba que la violencia es la lucha interracial, la cual se produce de forma homicida y racional (racismo), que conduce a pensar que se trata de un explícito sistema ideológico.

La represión de lo racial lleva a obviar las descripciones físicas y las diferencias sociales. Aragón Jiménez (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 79) sostenía que si uno sobrevalora una raza (en el caso de la novela, los blanquiñosos y los miraflorinos), automáticamente, uno se enfrenta a una minusvaloración de sí mismo, puesto que, al no ser serrano ni tampoco blanquiñoso, se asume el problema evadido con el silencio, sin necesidad de confrontarlo.

La ciudad y los perros muestra dos personajes particulares que son víctimas constantes del racismo (en mayor y menor grado).

El primero de ellos es el negro Vallano, cadete de origen afroperuano, que suele tener riñas verbales con el Poeta. Si bien este personaje no es el típico resentido social, ni el abusador máximo de la sección del quinto año, debido a que el Jaguar le gana en fuerza y astucia; en distintas ocasiones, el hecho de ser negro lo lleva a que sea referente de burla y despectivas. Por ejemplo, hay un monólogo de Alberto Fernández en el que su compañero de raza negra es producto de desconfianza: «Tendré que pagarle al Jaguar por las preguntas salvo que Vallano me sople a cambio de cartas pero quién se fía de un negro» (Vargas, 2012a/1963, p. 18). Como también existe una acotación racista e irónica hecha por el Jaguar en uno de sus diálogos: «Negro que ladra no muerde» (Vargas, 2012a/1963, p. 163).

El segundo personaje es el serrano Cava, cadete del Leoncio Prado que integra el Círculo. Él, al igual que el negro Vallano, tiene una actitud algo

agresiva que no lo coloca en el plano de los agredidos constantes; pero las alusiones despectivas y racistas en la novela son muchas. El hecho de ser serrano lo inserta dentro de una categorización de mezquindad frente a otros que son también como él; es decir, en *La ciudad y los perros*, se muestran rebajas morales a su persona y la idea misma de ser serrano; tal como se aprecia a continuación en algunos fragmentos.

* —Serrano —murmuró el Jaguar, despacio—. Tenías que ser serrano (Vargas, 2012a/1963, p. 14).

* —No juego con serranos —dice Alberto, a la vez que se lleva las manos al sexo y apunta hacia los jugadores—. Solo me los tiro [...]. Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio (Vargas, 2012a/1963, p. 24).

* Los serranos, decía mi hermano, mala gente, lo peor que hay. Traidores y cobardes, torcidos hasta el alma (Vargas, 2012a/1963, p. 39).

* Me mordiste, cholo maldito, serrano, voy a matarte (Vargas, 2012a/1963, p. 144).

* Los serranos son tercos, cuando se les mete algo en la cabeza ahí se les queda. Casi todos los militares son serranos. No creo que a un costeño se le ocurra ser militar. Cava tiene cara de serrano y de militar, y ya le jodieron todo, el colegio, la vocación, eso es lo que más le debe arder. Los serranos tienen mala suerte, siempre les pasan cosas [...]. Los serranos son un poco brutos [...]. Los serranos tienen mala suerte, les ocurre lo peor. Es una suerte no haber nacido serrano (Vargas, 2012a/1963, p. 196).

* Su padre debe ser muy bruto, todos los serranos son muy brutos, en el colegio yo tenía un amigo que era puneño y su padre lo mandaba a veces con tremendas cicatrices de los correazos que le daba (Vargas, 2012a/1963, p. 249).

* *Los serranos son bien hipócritas y en eso Cava era bien serrano* (Vargas, 2012a/1963, p. 265).

* *Cuídate siempre de los serranos, que son lo más traicionero que hay en el mundo. Nunca se te paran de frente, siempre hacen las cosas a la mala, por detrás* (Vargas, 2012a/1963, pp. 267-268).

* *Será por eso que los serranos siempre me han caído atravesados* (Vargas, 2012a/1963, p. 268).

* *Eso también había sido cierto, los serranos son bien duros para el castigo, aunque no lo parezcan, siendo tan bajitos. Y Cava es bajo, pero eso sí, muy maceteado* (Vargas, 2012a/1963, p. 271).

* *Eso también lo sabía, los serranos no saben usar los pies. Solo los chalacos manejan las patas como se debe* (Vargas, 2012a/1963, p. 271).

1.6.8.6. El juego y la fascinación por la violencia

Maurice Merleau-Ponty (1995/1947, p. 12) señala que si se entra en el juego de la violencia, existe la posibilidad de quedarse en este para siempre. Para contribuir con este postulado, me valgo de la clasificación hecha por Erich Fromm (1985, pp. 4-15), al distinguir dos tipos de violencias importantes.

La primera forma, más normal y no patológica, es la violencia juguetona o lúdica, la cual se encuentra en las maneras como la ejercita para ostentar destreza (no para destruir), sin ser motivada por el odio ni el impulso destructor. Pueden encontrarse en muchos juegos competitivos que tienen reglas y convenciones que justifican ese accionar —en términos lacanianos (Lacan,

1998, p. 224), ese clima social que ha establecido una cultura arbitraria es producto de las experiencias de la frustración.

Para Erich Fromm, la violencia lúdica se desplaza al encontrarse un segundo modo de representación: la violencia reactiva. Esta es el empleo de la violencia por la propia defensa de la vida, la libertad, la dignidad o la propiedad. Tiene sus bases en el miedo (real, imaginario, consciente o inconsciente), y, por esta razón, probablemente, es la forma más frecuente. Su finalidad reactiva es la conservación y no la destrucción: está al servicio de la vida y no de la muerte.

En *La ciudad y los perros*, la violencia lúdica —expuesta por la tradición de que los cadetes del tercer año sean agredidos y burlados por los de quinto— se transforma en violencia reactiva —sobre todo, con la presencia del Jaguar, quien es el que desestructura esa dinámica para no dejarse golpear—. Durante las competencias de pelea, la agresión cumple un rol importante: esta no se presenta de manera directa, debe estar bien fundada, puesto que quien pelea siente miedo de todos modos. Una vez que se entra en combate, los luchadores deben condicionar sus fuerzas con su respectiva capacidad de destruir al otro, debido a que al sentirse inferior solo provocará que sus defensas y su angustia sean vencidas por su oponente. Los cadetes se las ingenian para salir victoriosos, ya sea por medio de la motivación, el hecho de oponerse a lo establecido o la construcción propia del valor. La idea de que tradicionalmente se golpeen a los «perros» del tercer año, para el Jaguar, no significaría que él tenga que soportar esta línea: destruye toda forma de abuso

anterior e implanta su modelo distinguido con el cual no tendría que ser acosado —no se trataría de la ley del más fuerte, sino del que no cuenta con miedo para pelear y cree que vencerá como sea; el Jaguar gana hasta a los chicos mayores y pelea en la calle también, va adjuntando una experiencia de combate que lo desinhibe de toda contracción axiológica—. Por lo tanto, toda señal de derrota anterior será producto de un fallo individual, mas no definitivo: el serrano Cava rompe el vidrio al robar el examen de Química y no por eso deja de vivir de una manera agresiva; es más, muchos de los cadetes tienen insertada ya esta ideología de negación a la frustración: son ególatras y por nada tratarán de demostrar sus sentimientos disfóricos y de tristeza, tal como se aprecia en un monólogo del Boa cuando el serrano Cava está siendo expulsado.

El Círculo está contigo de corazón y algún día te vengaremos. Yo dije «ahorita se echa a llorar», no te echas a llorar serrano, les darías un gusto a esos mierdas, aguanta firme, bien cuadrado y sin temblar, para que aprendan. Estate quieto y tranquilo, ya verás que se acaba rápido, si puedes sonríe un poco y verás cómo les arde. Yo sentía que toda la sección era un volcán y que teníamos unas ganas de estallar (Vargas, 2012a/1963, p. 251).

La violencia se inscribe en la praxis social a través de actitudes agresivas (peleas) y rebeldías. La agresión moral sería más destructiva que la física en el ámbito escolar, porque la víctima tendería a inhibirse y adquirir posturas alienantes por sentirse imposibilitado de sobresalir y sobrevivir. En la novela, Alberto Fernández se lo recalca a Ricardo Arana cuando le explica en qué consiste convivir en ese colegio militar; por lo tanto, el hecho de buscar la perdición de uno mismo sería a conciencia por el incumplimiento de las siguientes razones:

Aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman (Vargas, 2012a/1963, p. 26).

Lubomir Doležel (1999, p. 160) señala que cuando no hay un intento de dominar al otro, las personas actúan como agentes independientes: gozan de libertad para llevar a cabo sus respectivas intenciones; entonces, se estaría haciendo alusión nuevamente de la violencia, la cual se convierte en instrumento detallista de poder, que desempeña un rol hegemónico —su acción política no violenta, por ser de masas, se presenta como coercitiva—. En esa situación perturbada, la violencia es más general. En el caso de que la violencia sea colectiva y social, dirigida a la protesta agresiva y el pillaje, la satisfacción funcionaría en un plano en el que todos estarían inmersos —cualquier participante puede lograr su objetivo si los otros, con quienes se está unido, logran también sus objetivos—. Si se apoya el robo, el abuso y el alcoholismo, entonces, no habría manera de que estos sean impedidos; como consecuencia, se generarían resultados gravísimos. Por ejemplo, Krzysztof Poklewski-Koziell (Domenach, *et al.*, 1981, p. 181) afirma que el abuso del alcohol va unido a la violencia; especialmente, entre los jóvenes, quienes cometen muchas veces fechorías y actos caracterizados de vandalismo en ese estado de ebriedad.

1.6.8.7. El Círculo

Este grupo se compone de cuatro cadetes de la sección: el Jaguar (el líder), el serrano Cava, el Boa y el Rulos. Esta organización es muy recatada:

mayormente, sus integrantes se reunían de noche para recibir las instrucciones del Jaguar sobre los diversos proyectos que examinaban (planeaban venganzas y medidas de seguridad, por lo que los imaginarios resultaban incompetentes e ineficaces a diferencia de ellos); el Círculo se encargaba también de robar y vender exámenes y uniformes; además de transar negocios con otros cadetes, para venderles cigarrillos y licores al alumnado con un precio más caro de lo común.

Al ser una organización que se formó dentro del Colegio Militar y tener esas ansias de ser distintos de los demás compañeros, esta opta por representar una entidad fuerte de violencia. Sus integrantes son insatisfechos, orgullosos, vengativos e insistentes; todo por el hecho de que pudieron quebrantar el régimen castrense establecido períodos atrás: construyeron un séquito con mayores indicios de violencia. En el texto, se muestra de forma explícita la manera con la que se fundó esta comitiva.

—Dicen que el bautizo dura un mes —afirmó Cava—. No podemos aceptar que todos los días pase lo que hoy.

El Jaguar asintió.

—Sí —dijo—. Hay que defenderse. Nos vengaremos de los de cuarto, les haremos pagar caro sus gracias. Lo principal es recordar las caras y, si es posible, la sección y los nombres. Hay que andar siempre en grupos. Nos reuniremos en las noches, después del toque de silencio. Ah, y buscaremos un nombre para la banda.

—¿Los halcones? —insinuó alguien, tímidamente.

—No —dijo el Jaguar—. Eso parece un juego. La llamaremos el Círculo (Vargas, 2012a/1963, pp. 64-65).

Por otro lado, la novela también resalta el impacto que tuvo en los otros grados y la renovación de las leyes que hizo el Círculo al imponer su propia

autonomía violenta, la cual trajo beneficios a todos los cadetes que conformaban la sección de su entorno. Esta característica se muestra en los dos siguientes ejemplos:

* *Cuando éramos perros el Círculo solo era la sección y esa vez fue como si todo el año estuviera en el Círculo y nosotros éramos los que en realidad mandábamos y el Jaguar más que nosotros* (Vargas, 2012a/1963, pp. 75-76).

* *Nosotros nunca fuimos perros del todo, se lo debemos al Círculo, nos hacíamos respetar, nuestro trabajo nos costó* (Vargas, 2012a/1963, p. 187).

1.6.9. La mujer

Los críticos literarios Claudio Naranjo, José Luis Martín, José Santaemilia Ruiz y Ellen Watnicki Echeverría han tratado este tópico con percepciones distintas en *La ciudad y los perros*. La configuración femenina es constantemente evocada y sistemáticamente repudiada, debido a que aceptarla implicaría una negación de la hombría. El hombre es allí el símbolo de poder; mientras que la mujer carece de este; por ejemplo, el hecho de que Alberto represente a las féminas en novelas pornográficas implica cierta descalificación. Mas, en líneas generales, los personajes más notorios serían aquellos que viven el sexo como desviación (uno de ellos podría ser el Boa, con respecto a su perra Malpapeada, con quien tiene una relación sadomasoquista) y que poseen una visión frustrada de la mujer —es por eso que recurren a la prostitución y la asocian al fracaso—. En el caso de la Pies Dorados, ella constituye una imagen estereotipada de la prostituta; el hombre paga para satisfacerse sexualmente y la mujer se comercializa únicamente como objeto. El enfoque del otro tipo femenino de esta obra literaria se evidencia con Teresa. Por ejemplo, se señala que Ricardo Arana y el Jaguar

asocian la figura de esta chica con la de sus madres; por lo tanto, tratarán de empatizar con ella (el trato del Esclavo será de caballería al relacionarse con Teresa por medio de cartas; mientras que para el Jaguar se complejizará un poco más, ya que también denigra la imagen femenina y recurre al robo). A pesar de que el amor en la novela es frustrado; a la vez, hay una esperanza: el placer que se siente no será tan destructivo como el de la violencia o la crueldad.

Mario Vargas Llosa (2008b, pp. 170-171) también ha afirmado algo al respecto: él prioriza el enfoque degradado de la mujer al articular que la prostitución se ha explayado más durante el tiempo, consecuencia que no se esperaba, a causa de los avances científico y cultural. Ha ocurrido todo lo contrario: el sexo se ha liberado de tabúes y la mujer conquista una libertad sexual que en el mundo subdesarrollado es inexistente. Para el autor, el burdel también es producto de la perversa visión puritana que la religión cristiana posee del sexo, como un quehacer con el que lo más instintivo y bestial de la naturaleza humana se manifiesta. El autor añade que el burdel sería la personificación del machismo (otro criterio primordial del subdesarrollo), la doble moral que lo engendra (una para el hombre y otra más reservada para la mujer) y la hipócrita duplicidad frente al sexo (en el matrimonio, se tienen relaciones sexuales con el ser que uno ama, mientras que en un burdel se paga por la satisfacción sexual de cada uno).

En este caso, lo que plantearé, tomando en cuenta lo ya señalado por la crítica literaria y el autor, será retomar, desde otra óptica, el sentido que se

tiene de la mujer y proponerle tres tipos conflictivos de representación, constantes en la novela.

1.6.9.1. La mujer ideal (Teresa): un personaje delicado, bueno, inocente y de condiciones económicas escasas. Su forma de ser se asocia mucho con el de tipo de mujeres trabajadoras, esforzadas y cumplidoras. Son los afectos los que desarrollan ellas en sus relaciones interpersonales, por encima de lo racional —la mujer también se socializa en silencios: no expresa sus deseos, sus cargas y sus maltratos; lleva su existencia adelante, sin traslucir este tipo de problemas—. En la vida de Teresa, giran tres personajes especiales que se relacionan por el tema del enamoramiento (el Jaguar, el Esclavo y el Poeta): ellos poseen el deseo de ser amados por ella, a pesar de que las circunstancias de la vida los distancie (el Colegio Militar o las conductas violentas que rechaza, por ejemplo, Teresa del Jaguar). Este personaje femenino logra casarse con el asesino del Esclavo, luego del conflicto sucedido por un ataque de celos frente a sus amistades —Ricardo Ruiz Carbonell (2002, p. 28) afirmaba que los más agresivos suelen ser, a la vez, los más celosos: es una proporción patológica—. El tiempo los une de nuevo. Con respecto a este tema, Aristóteles (trad. 1990, p. 332) señala que el amor es lo que se siente por otra persona por mucho tiempo, a quien inspira confianza y por quien no se siente vergüenza. Entre los tres personajes, el Jaguar era el que se sentía más apto para estar con ella, ya que el Poeta no le prestaba mucha atención, porque no le gustaba del todo, y el Esclavo no se sentía capaz de entablar un enamoramiento por su timidez.

El amor sería el ejemplo más notorio en cuanto al tipo de realidades de la vida humana experimentada, pero que no es conocido; aunque se sigue tratando de averiguar qué factores actuarían en el desarrollo del amor. Por ejemplo, el «flechazo» o el enamoramiento fulminante sería algo que es inexplicable en los dominios científicos; es más, sus modos de manifestación también son algo complejos si se toma la interpretación psicoanalítica: el impulso amoroso muchas veces se evidencia bajo una máscara sádica; mientras que la representación obsesiva «quisiera matarte» significa «quisiera gozarte». Esa demanda sería, explícitamente, de amor, debido a que aquel sentimiento no puede forzarse: se brinda al otro, de manera incondicional, una entrega gratuita, pero también no inofensiva. El ofrecimiento que proporciona el amante no demanda un intercambio, pero constituye un desafío: no le quitará nada al ser amado, sino que querrá poseerlo (sexual, política y militarmente). Es por eso que Lacan (2006/2004, p. 168) señala que el deseo no concierne al objeto amado: hay algo más allá que busca el amante. Por esta razón, se entendería el concepto de amar como un sentimiento o una acción que se otorga a alguien, pero no de cualquier forma: se trataría de ofrecer al amado algo que uno no tiene.

Riane Eisler (1999/1996, p. 129) afirma que, culturalmente, el amor se representa en mitos subsistentes que idealizan la violencia y el dominio masculinos; en consecuencia, se iguala la verdadera masculinidad con la eliminación, no solo de pueblos inferiores, sino de sentimientos inferiores; es decir, sentimientos femeninos estereotipados, como la compasión, el cariño y la empatía. Es por eso que existe cierto temor a que se pierda la idea del sujeto

varón a través de la no violencia, que implicaría el contacto con las mujeres para desarrollar cualquier función específica, como la del enamoramiento o la del recurrir al prostíbulo. Por este motivo, si la verdadera vida está ausente en medida que el amor se retira, un caso específico sería cuando se muestra la depresión por parte del Jaguar en el momento en que Teresa rehúye de él por su actitud violenta: pasa mucho tiempo sin estar en contacto con ella, por más que la busca y la proyecta como la mujer de su vida.

Los protagonistas construirán su comportamiento frente a una mujer. El cambio más llamativo es el del Jaguar, ya que él es el menos indicado para enseñar de valores a alguien; es más, él mismo traiciona su saber frente a Teresa cuando arremete contra esos jóvenes que la acompañaban. En el caso del Poeta y el Esclavo, quienes se muestran un poco inhibidos, no logran nada más comprometedor, aunque por un instante se creyera que el Poeta está interesado realmente por Teresa, pero después resultará que ni siquiera le gustaba ni existía interés de su parte.

1.6.9.2. La mujer frustrada (madres de los protagonistas): típico caso de la madre que ha fracasado en el matrimonio y no cuenta en muchas oportunidades con la presencia física y económica de su esposo (y padre de sus hijos a la vez). Sucede con los principales personajes, quienes tienen una mala formación familiar, por las causales de divorcio o abandono de hogar. Estas mujeres son víctimas del machismo: son sometidas por el varón en todas las escalas de la vida social; aquello incluye su proceso de socialización (básicamente represivo), el servicio al padre (posteriormente, al marido), su

predominante reclusión en el hogar frente a la sociedad y su menor participación en los asuntos públicos (en la sociedad civil y política). También están presentes su dependencia económica del varón y su menor oportunidad de trabajo merecido y debidamente remunerado. En *La ciudad y los perros*, es apreciable esa dependencia económica y social que tienen las madres de familia hacia sus maridos; aunque, en muchas ocasiones, se intenta mostrar una faceta hipócrita de desinterés, como sucede con la madre de Alberto al rechazar todo apoyo económico de su esposo por faltas éticas que atentan a su persona.

—¡Fuera de aquí! —rugió la madre—. Esta es una casa limpia, no tienes derecho a venir a ensuciarla. Vete donde esas perdidas, no queremos saber nada de ti; guárdate tu dinero. Lo que yo tengo me sobra para educar a mi hijo.

—Estás viviendo como una pordiosera —dijo el padre—. ¿Has perdido la dignidad? ¿Por qué demonios no quieres que te pase una pensión? (Vargas, 2012a/1963, p. 105).

1.6.9.3. La mujer degradada (la Pies Dorados): en *La ciudad y los perros*, se alude a esa prostituta de pies blancos, pequeños y refinados, que es la preferida de los cadetes de la primera sección del 5.º año. Con ella, a la vez, se observa el código machista impuesto en la sociedad, el cual se traduce en fenómenos de menosprecio por la mujer. Riane Eisler (1999/1996, p. 152) ya planteaba que el culto fálico no alude a la sexualidad, sino al símbolo masculino de violencia, conquista y dominio. Los jóvenes serían los más propensos, en términos aristotélicos, a los deseos pasionales y la condición de hacer cuanto desearan. Es por eso que podría señalarse que en esta novela impera una manipulación enlazada y continua, que parte desde el concepto deteriorado de modernización (que resalta más las conductas inmorales, como

el libertinaje y la ruptura de tabúes sexuales), continúa con el de sociedad militar machista, el de hombre violento y, finalmente, el de mujer. La fémina será tomada como un objeto de aplicación para las modificaciones y los deseos que demanda un tipo de sociedad utópica y moderna. Mucho depende de cómo se relacionan los dos últimos elementos de esta cadena continua: el hombre violento y la mujer; porque de ellos dependerá el vínculo afectuoso que surja o no (se condicionará a los altibajos emocionales y anímicos entre ambos). Por ejemplo, en la relación del Jaguar y Teresa, se aprecia una búsqueda de goce desinteresado, ya que, mientras él siente el poder y la dominación hacia ella no genera una actitud romántica para atraerla sentimentalmente (como sí la posee idealmente el Esclavo), se adaptará, puesto que gran parte de la violencia lo ayuda a regular su conducta frente a las mujeres. En el caso del Poeta, un rol muy esencial que muestra cómo se ha configurado al tipo de mujer —que él usa como objeto sexual— es al ver su actitud en función de la creación literaria pornográfica. Esta no tiene la finalidad de mostrar que la mujer es una entidad malformada, como señalaba uno de los críticos anteriormente, sino que posee la intención de llegar a trastornar la mentalidad de los alumnos del Leoncio Prado; al leer esas novelitas eróticas tituladas *Lula, la chuchumeca incorregible*, *La mujer loca y el burro*, *La jijuna y el jijuno*, *Los placeres de Eleodora* o *Los vicios de la carne*, provocan en ellos mismos ciertas fantasías que cubren sus carencias sobre ese presente cerrado: el hecho de no estar con mujeres y, más aún, no fornicar con ellas. La única finalidad extraíble es la de complacer sexualmente a esos adolescentes de alguna manera, aunque el Poeta recurra también a sus ganancias que le genera escribir; pero el principal motivo es el de tranquilizar esas ansias hormonales. En el siguiente ejemplo de

la novela, se aprecia este modo de tomar el sexo en torno a las novelitas pornográficas de Alberto Fernández.

Él los insulta: «Pajeros, asquerosos, a ver por qué no leen la Biblia o el Quijote» [...]. «Cinco cigarros, diez cigarros, negrito Vallanito, préstame a Ele-o-do-ri-ta-pa-ra-ha-cer-me-la-pa-ji-ta, yo sabía mamacita que el primero sería el Boa por la manera como rascaba a la Malpapeada mientras el negro leía, aúlla y aguanta quieta, ya se me ocurrió, pero qué buena idea para pasar el tiempo y ganarme unos cobres y tenía montones de ideas, solo que me faltaba la ocasión» (Vargas, 2012a/1963, pp. 165-166).

El tipo de escritura que plantea Alberto no se asemeja en absoluto al que emplea de forma cortés y caballeresca (al redactar cartas de amor, está recurriendo a la contraparte de lo ofensivo y lo pornográfico; con este modo de escribir, se busca simpatizar y enamorar al destinatario con la belleza de las palabras y las intenciones que estas revelan). Veamos, a continuación, un fragmento de su novelita pornográfica titulada *Los placeres de Eleodora*.

Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas [...]. El aposento temblaba como si hubiera un terremoto; la mujer gemía, se jalaba los pelos, decía «basta, basta», pero el hombre no la soltaba; con su mano nerviosa seguía explorándole el cuerpo, rasguñándola, penetrándola. Cuando la mujer quedó muda, como muerta, el hombre se echó a reír y su risa parecía el canto de un animal [...]. La mujer pensó que los mordiscos del final habían sido lo mejor de todo y se alegró al recordar que el hombre volvería al día siguiente (Vargas, 2012a/1963, pp. 163-164).

Finalmente, Sigmund Freud (2004/1966, p. 349) fundamenta que existen tres tipos de personas que hacen un uso convencional cuando se refiere al contacto con las mujeres que brindan servicios sexuales. Un primer grupo se compone de individuos cuyo fin sexual es algo considerado como un mero acto preparatorio del fin verdadero: inspeccionan, palpan y tocan a la persona de

sexo opuesto, con la intención de entrever las intimidades de su cuerpo, y esperanzarse en obtener una reciprocidad. En el siguiente fragmento de la novela, se observa cómo Alberto recurre a esta primera modalidad de ser por su falta de experiencia en el área sexual.

Alberto se desnudó, despacio, doblando su ropa pieza por pieza. Ella lo miraba sin emoción. Cuando Alberto estuvo desnudo, con un gesto desganado se arrastró de espaldas sobre el lecho y abrió la bata. Estaba desnuda, pero tenía un sostén rosado, algo caído, que dejaba ver el comienzo de los senos. «Era rubia de veras», pensó Alberto. Se dejó caer junto a ella, que rápidamente le pasó los brazos por la espalda y lo estrechó. Sintió que, bajo el suyo, el vientre de la mujer se movía, buscando una mejor adecuación, un enlace más justo. Luego, las piernas de la mujer se elevaron, se doblaron en el aire, y él sintió que los peces se posaban suavemente sobre sus caderas, se detenían un momento, avanzaban hacia los riñones y luego comenzaban a bajar por sus nalgas y sus muslos, y a subir y a bajar, lentamente. Poco después, las manos que se apoyaban en su espalda se sumaban a ese movimiento y recorrían su cuerpo de la cintura a los hombros, al mismo ritmo que los pies. La boca de la mujer estaba junto a su oído y escuchó algo, un murmullo bajito, un susurro y luego una blasfemia. Las manos y los peces se inmovilizaron.

—¿Vamos a dormir una siesta o qué? —dijo ella (Vargas, 2012a/1963, pp. 126-127).

Un segundo grupo lo conforman los enigmáticos sadistas, quienes infligen dolores y sufrimientos a su objeto de toda clase, desde la simple humillación hasta las graves lesiones corporales.

Un tercer grupo está compuesto, paralelamente, por los masoquistas, cuyo único goce consiste en recibir del objeto amado todas las humillaciones y los sufrimientos en forma simbólica o real.

1.6.10. La ironía: retención de la violencia y regulador humano

Naftole Bujvald y Hannah Arendt mencionan que mediante la burla el individuo puede aniquilar la autoridad de las instituciones, los hábitos, las leyes y los personajes dominantes. Es la ironía, junto con el desprecio, el medio más seguro de minarla; como también, podría tratársela como una estrategia que regula la violencia y que se camufla ante la maldad de la realidad.

Al respecto, es cuestionable la propuesta que desarrolló Luis Alberto Sánchez (1975, p. 1601): «La obra de Vargas Llosa refleja ausencia de humorismo y un exigente control sobre la ternura que lo rebalsa, sobre todo en *Los cachorros* y *La Casa Verde*». Si *La ciudad y los perros* tuviera que ser clasificada equidistantemente como irónica o no, tendría que seguir una amplia discusión sobre la conformación de esta. La violencia y la ironía se presentan de manera excesiva; la muerte del Esclavo se distancia del ridiculizamiento que se le quiere hacer a los alumnos con bajas protecciones e incapacitados de emplear la violencia para sobrevivir. El asesinato provoca un ambiente estupefacto de crítica y reclamo, nada similar a las composiciones que determinan un acto irónico.

En *La ciudad y los perros*, pueden apreciarse distintas representaciones irónicas que cumplen una doble función, en tanto que poseen un sentido que no corresponde totalmente con lo burlesco. Debido a aquella estructuración, dividiré estas formas de caracterizarse en dos partes: las acciones y el lenguaje empleados (como el uso de monólogos y diálogos en los personajes).

1.6.10.1. El humor en acciones

En esta sección, es oportuno ver de qué modo se entiende la ironía en las acciones que desenvuelven los personajes; para ello, he dividido esta representación en tres secciones: las que son meramente productos de la ironía; una segunda que intenta desplegar una crítica a la sociedad por medio de la burla; y una tercera dirigida a la violencia, la cual estará camuflada por la ironía misma.

1.6.10.1.1. Las acciones implícitas de ironía

Néstor Tenorio Requejo, David Sobrevilla, Joseph Sommers y Luis Alberto Sánchez han detectado la presencia de la ironía en algunas escenas de *La ciudad y los perros*. La ironía se revelaría con los apodos de esos personajes caricaturescos y sus formaciones como hombres mismos, junto con su concepto de hombría, tal como se apreciaría notoriamente en la transformación socioeconómica y ética final del Jaguar, con la que el personaje utópico de la violencia queda ironizado al casarse con la mujer que pasó por amores e ideales de Alberto Fernández y Ricardo Arana, figuras no tan agresivas como él. Desde otra perspectiva, se trataría la ironía también al aludir a un mundo no planificado y no realista, puesto que se estaría obedeciendo a una noción de ofensa contra la justicia, la bondad, el honor y todas las utopías de la sociedad romántica (sea capitalista o socialista).

Según mi postura, no se trata de que se formen personajes caricaturescos por consecuencia de una realidad injusta, ya que no hay una configuración de un universo donde la justicia está en decaimiento, sino que el Colegio Leoncio Prado adopta una formación militar; por lo tanto, se instruye al alumnado de una manera distinta y convencional, para adquirir así un modelo de hombre altruista y seguro. Lo que sí sería notorio es lo que afirma David Sobrevilla, al encontrar que el apodo caracteriza irónicamente al personaje según las funciones que tiene: el Poeta, a Alberto, porque escribe novelitas pornográficas y cartas amorosas; el Esclavo, a Ricardo Arana, por ser de una conducta pasiva y dócil para dominarlo y manipularlo; el Jaguar, ya que toma una actitud inquebrantable, rebelde y combatiente; el Boa, a causa de las relaciones sexuales que tiene con una perra; el flaco Higuera, puesto que su composición física es delgada; la Malpapeada, por encargarse de suplantar una carencia sexual en el Boa; etc. Joseph Sommers se halla también próximo al revelar que la ironía se funde al querer construir una imagen machista en los estudiantes: aquella postura es buena, porque mantiene un límite de respeto y sagacidad entre ellos. ¿Pero cómo se fomenta la ironía realmente?, ¿cómo se inicia?, ¿son ideales conscientes al manifestarlos en el trato dentro de la escuela? Pues, es allí donde se sostendría que la violencia estructural se integra a formar parte, debido a que hay entre todos ellos la necesidad de estar por encima: en el poder. Quien haga más bromas, ridiculice más al otro, esté más al tanto de todo, de un modo distinto que el del resto, será quien lleve la toma del séquito violento. ¿Por qué las bromas que hace el Poeta no cuentan con tanto alcance y tanto público receptor como sí los tiene el Jaguar?, ¿por qué las bromas hechas al Esclavo poseen tanto impacto entre quienes las

presencian?, ¿por qué hay un ambiente de silencio y muerte cuando el Jaguar va a ser retado y golpeado?, ¿por qué el Jaguar o el teniente Gamboa captan la atención de todos? Ante ello, quien es más violento puede proyectarse a más conciencias, y todo lo que pueda decir será tomado en cuenta; por lo tanto, sus bromas serán más resaltantes (¿o acaso reirán por el temor o una necesidad comprometedora de no ser distinto de aquel modelo?). Como cuando, durante el desarrollo de un examen, el teniente Gamboa le dice al Poeta lo siguiente: «¿Quiere que le sople? Y baje la cabeza. A mí solo me miran mi mujer y mi sirvienta» (Vargas, 2012a/1963, p. 56). El humor provendría de la deformidad de los personajes. Mas otra manera de percibir la ironía misma es cuando el tema relacionado con el sexo se difunde en el trato amical. Se desea introducir en el medio la idea de que quien es más hombre es más listo y quien es más reservado e intrascendente, más afeminado (hasta semejarse a un posible homosexual). Serán estas las bromas que se difundan más, como también el hecho de jugar con lanzarse golpes entre ellos, llamarse «mariquitas» o actuar por momentos como tales.

En la novela, el racismo es una forma de manifestar el rechazo que se tiene por la composición física de cada alumno; por lo tanto, las clases sociales empiezan a construirse mediante las apariencias, a la vez, se asocia la posición económica. Este déficit revela, irónicamente, las carencias intelectuales, de las cuales es víctima el Perú, un país en vías de progreso. Las bromas que se les hace al negro Vallano y el serrano Cava indican ese malestar racista que aún predomina en la actualidad. Los tópicos irónicos

surgen de esas circunstancias, no son programados, por más que tengan una instrucción militarizada, son totalmente espontáneos e imprevisibles.

1.6.10.1.2. Las acciones implícitas de crítica

Los críticos literarios Ellen Watnicki Echeverría, Néstor Tenorio Requejo, Donald Shaw y José Miguel Oviedo han abordado este tópico indirectamente; por ejemplo, consideran que la ironía en *La ciudad y los perros* revela todo proceso dirigido hacia el machismo, a la vez que es útil para presenciar los resultados del adoctrinamiento militar, por el que la adecuación de la personalidad ha fallado —un estímulo propicio para esta formación juvenil se basa en el ideal equivocado de los padres al creer que sus hijos serán más viriles y responsables al estudiar en el Leoncio Prado, sin tener en cuenta que el modelo colegial se ha convertido en un burdo remedo de cuartel—. A esta consecuencia, le atribuyen cierta culpabilidad a la realidad nacional. Sería entonces la formación militarizada la que llevaría a los alumnos a su degradación sexual, su trato autoritario y su hipocresía hacia las personas, con los que se perdería la inocencia juvenil. En pocas palabras, esta novela serviría como un instrumento que provocaría en el lector un despertar crítico, para que tome conciencia de las consecuencias del militarismo autoritario como baluarte de un sistema social reaccionario y corrompido.

En el Colegio Militar Leoncio Prado, se muestra la importancia de estar ubicado en una posición social, étnica, económica, entre otras, para marcar un determinado respeto hacia el otro. Aquello permitiría descubrir que hay ciertas

estructuras sociales que resultan favorables para sobrevivir en un medio caótico frente a otras que están regularizadas para su autodestrucción o su vivencia, bajo la amenaza de que pronto se difuminarán. Si pertenecer a un grupo social era un privilegio o un infortunio, pues resulta que en algunos casos esta característica no es importante; muchas veces, se criticaría al ser humano mismo por su condición psicológica, sin importar que fuese de una posición más elevada, bastaría notar cuáles son sus defectos para poder martirizar a aquel personaje durante largo tiempo. Como en el siguiente fragmento que transcribiré, en el que un suboficial es apodado «Rata».

—*Rata.*

El suboficial da un respingo, enrojece; sus ojos parecen dos cicatrices.

Su mano de niño estruja la camisa.

—*Anulado el pacto —dice Alberto—. No sabía que venía la Rata.*

Prefiero copiar del libro.

Arróspide distribuye las pruebas. El suboficial mira su reloj.

—*Las ocho —dice—. Tienen cuarenta minutos.*

—*Rata.*

—*¡Aquí no hay un solo hombre! —ruge Pezoa—. Quiero verle la cara a ese valiente que anda diciendo rata.*

Las carpetas comienzan a animarse; se elevan unos centímetros del suelo y caen, al principio en desorden, luego armoniosamente, mientras las voces corean: «Rata, rata».

—*¡Silencio, cobardes! —grita el suboficial (Vargas, 2012a/1963, pp. 54-55).*

1.6.10.1.3. Las acciones implícitas de violencia

La ironía se mostraría más allá de algunas representaciones violentas, como la de los novatos del Colegio Militar Leoncio Prado al ser bautizados («los perros») y obligárseles a imitar animales; también estaría por encima del robo del cuestionario del examen (al inicio de la novela), ya que en esta prueba

de valentía se muestra la necesidad del alumnado de pasar de «perros» a hombres; y, para ello, deberán cultivar exclusivamente los valores opuestos. Tómese en cuenta que todo uso de la violencia conlleva cierta ironización de quienes la presencian, como les sucede a los alumnos sancionados al obligarlos a colocarse en posición de ángulo recto y recibir una patada por parte de un militar. Lo mismo acontece cuando los estudiantes de quinto quieren bautizar al Jaguar y él no se deja, esta sorpresa se presenta como un desafío que escapa de la tranquilidad de estos muchachos mayores, y es risible por el hecho de que este protagonista rompe con lo tradicional y lo esperado; en consecuencia, surge un cambio de sentido para el espectador (esta alteración que provoca lo inesperado es propia de la ironía). Este personaje también se burlará de otro aspecto: el destino trágico del Esclavo, quien sí debe ser asesinado de todas maneras, debido a que Ricardo Arana no puede ponerse en el nivel del agresor, por más que acuse a uno de los suyos. El asesinarlo sería una más de sus bromas, aunque por un momento hiciera creer al lector que se arrepiente, hasta cambiará de forma de vida; pero, eso sí, no se someterá a la Justicia: no es castigado por el homicidio.

1.6.10.2. El humor en diálogos y monólogos

El crítico literario José Santaemilia Ruiz (2010, p. 135) observa que la comicidad en Vargas Llosa procede del eufemismo, las medias palabras y lo no dicho. Muchas veces, estos factores transgredirán las reglas lingüístico-sociales; como consecuencia, liberará el discurso de sus restricciones públicas. Mas no siempre será así: este modo de expresión solo tendría la finalidad de

imponer una figura violenta; el humorismo se vería en los diálogos y los monólogos al percatarse de esa necesidad del personaje de estar siempre a la defensiva, en pocas palabras, se presentaría al comportarse este de una manera en la que no se pueda ejercer en él la manipulación.

1.6.11. La novela de educación. ¿La violencia con enfoque positivo?

Con este título, se replantearía el concepto de violencia, por el hecho de encontrar consecuencias que no se asumirían a lo largo de toda esta tesis: un enfoque positivo. Al fin y al cabo, ¿sería favorable aplicar la violencia en un medio social? Pues sí, de todas formas, sin la existencia de ese período crítico la humanidad no hubiera tomado conciencia de cómo actuar; por lo tanto, es esto lo que pretendo sustentar en esta ocasión: la configuración violenta con perspectivas positivas para la sociedad. En una primera oportunidad, explicaré el surgimiento de la violencia; luego, esta en su capacidad innata y justificada por la espontaneidad o la necesidad de las circunstancias; y, finalmente, el modo de combatirla sin necesidad de aplicar la misma.

1.6.11.1. El surgimiento de la violencia

Felipe Mac Gregor, S. J. y Marcial Rubio Correa (Carrillo, 1993, p. 14) plantean que la violencia surge cuando se pretende homogeneizar a todos los seres humanos, como también si se intenta negarles su igualdad básica de todos, la cual debe ser universalmente respetada.

En el Colegio Militar, el trato castrense es para todos equitativo: no hay privilegios, ni preferencias. Los cadetes están incluidos en un adiestramiento cabalmente violento; es por eso que surge un problema: el hecho de pensar que los alumnos deberán asumir una configuración igual y necesariamente violenta.

1.6.11.2. La violencia innata

Jean-Marie Domenach (Domenach, *et al.*, 1981, pp. 37-39) sostiene que la violencia no puede disociarse de la condición humana por su aspecto ontológico. Las personas, por lo tanto, pueden acusar y denunciar el acto agresivo, pero no pueden librarse de este. ¿Acaso el Poeta, al acusar al Jaguar, él deja de ser violento?, ¿asimismo, no recurre a la agresión para enfrentarse contra el homicida? Pues, la violencia resulta universal, tal como lo señala Slavoj Žižek (1994, p. 13): no tiene consecuencias y no existe la culpa.

1.6.11.3. La violencia temporalmente necesaria

Umberto Eco (1992, p. 57) indicaba que para saber bien es necesario conocer primero también el mal, ya que si se pretende alcanzar lo contrario (el conocimiento intelectual), no será tan solo adoptando la generosidad y la tolerancia. En el plano literario, una historia debe tener sus conflictos para que no pierda consistencia e interés (debe predominar también un equilibrio entre el bien y el mal), puesto que mientras más adversas sean las circunstancias externas, más benéficas serán sus vínculos emocionales. ¿Cómo sería una

educación militar basada en la democracia y el respeto?, ¿no sería objeto de burla y, de cierta forma, una causa para generar otro tipo de desorden estructural? El hombre requiere de un motor violento para dominar y alcanzar su destino; de no ser así, el futuro de cada uno estaría regido según el azar. ¿Cómo sería visto el Jaguar si no se hubiera sublevado contra los alumnos de quinto año al ingresar?

Las consecuencias de la violencia y su accionar son momentáneos, no duraderos; por eso, es que se cuestiona su eficacia —el método empleado no es pacífico, razón por la que la violencia, siendo por su naturaleza un instrumento, es racional hasta el punto en que resulta efectiva para alcanzar el fin que la justifique —la violencia es tan solo necesaria para proteger los bienes temporales, es por eso que no se discute su uso para defensa propia, porque el peligro no solo resulta evidente, sino que es actual; además, el fin que justifica los medios es inmediato; por lo tanto, si el Esclavo se hubiera protegido contra las constantes agresiones de sus compañeros, la justificación estaría supuestamente legalizada—. La violencia podría ser entendida y justificada por el deber mismo al empleársela como factor que soluciona conflictos; en consecuencia, generaría nuevas posibilidades de interpretación. Esta se manifiesta de diversas maneras: puede tener múltiples resultados (buenos y malos), tratarse como un medio para autodescubrirse y formarse como hombre; pero también empleársela con la finalidad de mejorar su proyecto civilizador y ético. Estos y otros argumentos se explicarán a continuación.

1.6.11.3.1. La violencia es constante, por más que se la combata —cuántas veces lo bueno se convierte en malo (actos o personajes); el poder como verbo es algo que va modificándose y es bueno, pero cuando se establece y se institucionaliza se transforma en sustantivo y perverso—, no desaparecerá, solo pueden ser erradicados los malos. Debido a esto, el hombre irá generando mecanismos para llevar equitativamente el orden; se acomodará de modo permanente entre el bien y el mal para mejorar la civilización —un ejemplo específico de esta regularidad de supervivencia es con el Poeta, quien alcanza en su mayoría adaptarse al medio con violencia y sin esta—. En esta búsqueda permanente, el hombre consigue ser creativo. La violencia, arraigada en la condición humana, se deja expresar muchas veces en la mística, el arte, el sentimiento de rebeldía o el amor. Amartya Sen (2007, p. 232) planteaba que odiar a la gente no era tarea fácil y citaba para ese contexto un poema de Orden Nash, en el que se expresaba que cualquier individuo puede empezar a amar con facilidad, pero odiar, eso sería todo un arte (recuérdese el dominio que tiene el Poeta para escribir cartas de amor, ni siquiera conoce a las chicas a las cuales se dirige y, peor aún, no está enamorada de ni una de sus destinatarias; en cambio, compárese esa actitud con la del Jaguar cuando quiere vengarse: odia, crea mecanismos de resistencia, como el cinismo, la mentira y la ofensa ante quienes lo culpan). La parte creativa permite también que se estructure el arte según la preferencia temática del autor. En el caso de Mario Vargas Llosa, se observa esa relación entre arte y vida que se manifiesta en la construcción interna de sus novelas. El crítico literario Rafo León Rodríguez (2010, pp. 86-99) validaba la idea de que *La ciudad y los perros* se trataba de una novela de aprendizaje, en la que el

autor ponía en evidencia sus modos de crianza en el Colegio Militar Leoncio Prado. Podría indicarse, de mejor manera, que el texto alude a un tipo de novela de educación (Bajtín, 1998a, pp. 211-214), el cual se caracteriza por presentar al héroe como una constante, con la finalidad de notar en este su desarrollo humano dentro de la historia (una transformación visualizada en un tiempo cíclico), como también la apreciación que se tiene del mundo (inalterable y producto tan solo de la experiencia).

1.6.11.3.2. La violencia puede servir también para autodescubrirse y formarse como hombre. Muchas veces, el hecho de que los hijos no obedezcan a sus padres genera que los individuos conozcan más la realidad por su proximidad ante lo inmoral y lo violento —Rubén Baldes (Álvarez, 2002, p. 130) manifestaba que el poder no corrompía, sino que desenmascaraba—. En ese caso, tendría sus ventajas el hecho de que cada individuo vaya experimentando en la realidad sus posibilidades y sus limitaciones. *La ciudad y los perros* muestra ese contacto que posee el hombre con el medio en el que se desenvuelve; el Jaguar sería tomado como un ejemplo específico de lo mucho que puede llegar a vivir un sujeto, en tanto violento que es; además de atravesar por etapas riesgosas que pueden perjudicar el resto de su vida.

1.6.11.3.3. La violencia se emplea muchas veces con un empuje civilizador y ético; si esta puede justificarse como necesaria para la humanización de las relaciones interpersonales e internacionales es tolerable; como también, si la violencia aplicable se podría encargar de retener cualquier tipo de amenaza y garantizar que las acciones vuelvan a su normalidad con un

orden establecido, esta entonces sería asimilable —Walter Benjamín (2001/1972, p. 30) plantea que la primera función de la agresión se encarga de ello: funda y conserva el derecho—. Esta obra literaria muestra una violencia que es condicionada desde cierto ámbito (la educación y la superación), pero no se sabe controlar (hay presencia de injusticias, chantajes, robos u homicidios); en consecuencia, su aplicación resulta cuestionable. De todos modos, si la violencia se justifica de buena manera puede alcanzar un humanismo mayor. Por otro lado, no hay una vía segura, ni pura, que brinde testimonio de la inclinación óptima y ética que tiene cada individuo; a veces, hay necesidad de las violencias para enderezar o constituir los procesos formativos humanos. En algunas ocasiones, el hombre más mentiroso ha dicho mayor número de verdades que de mentiras, mientras que el más malvado resulta hacer más acciones buenas o indiferentes que malas (el Jaguar es un ejemplo identificable: se delata como autor del crimen de Ricardo Arana, y, a partir de allí, dedica su vida a practicar el bien).

1.6.11.3.4. El uso de la violencia tiene ventajas si se descubre su participación en la formación y la institución de una nueva sociedad —tal como la argumentaban los marxistas—. Sartre y V. P. Shupilov sostenían que la violencia era un medio para hacer sociedad, es decir, lograba la transformación de un estado primero a otro segundo, con la finalidad de alcanzar intereses concretos de grupos sociales. Es eso lo que se pretende en *La ciudad y los perros*: alterar la formación de los ciudadanos al regularse mediante una pedagogía castrense y militar. La violencia pura no se puede vivir, ni profesar, con consecuencia, porque se encuentra considerada solo en función de un

nuevo futuro, que caricaturiza la inmundicia de la sociedad de la razón y el amor. Mientras que se tenga como finalidad una mejor sociedad, la violencia seguirá mostrando rasgos de urgencia: agresión física y verbal entre los individuos, un indicador indispensable de retraso en un grupo de personas. El cual aprovecharía la utilidad de la agresión para volverse más poderoso, ya que sus relaciones ventajosas generarán la economía de su trabajo y sus palabras. Es por eso que en la novela de Vargas Llosa quienes no resultan afectados por la muerte de Ricardo Arana son las autoridades militares (el hecho de revelar un homicidio en su institución reduciría su prestigio y hasta la desaparición del cargo que cumplen esas entidades poderosas).

1.6.11.4. El combate a la violencia sin ella

¿Existe una relación entre desarrollo y violencia? Ante ello, lo que trataré de analizar aquí es cómo se empezaría a buscar el modo particular de violencia, cómo esta atacaría a la humanidad y qué métodos se emplearían para detenerla (tomando como referencia la novela de Mario Vargas Llosa).

Mahatma Gandhi tiene una postura extremista y humanista al decir que nada justifica la violencia, puesto que esta no sería capaz de hacer desaparecer la violencia misma. La humanidad no puede librarse de ella más que por el medio de la no violencia: solo el amor sería capaz de vencer el odio. Al final de cuentas, todo ser humano tiende más a lo bueno; responder al odio con el odio equivaldría a agravar más todavía sus efectos: no se debe actuar mal si no se quiere recibir mal también. Confucio afirmaba que «el que domina

su cólera domina a su peor enemigo» (Savater, 2005, p. 81). Toda forma de pacificación sería entonces un esfuerzo por organizar la convivencia social para el respeto a la igualdad básica y sus diferencias. ¿Debería por ello permitírsele que el serrano Cava robe exámenes, el Jaguar asesine y los cadetes se apropien de los peores vicios?, ¿qué se podría hacer en ese caso sin la violencia? Aquello que es bueno también puede engendrar el mal. Si se recurre a la política, también puede verse aquello con mejor notoriedad (el bien no engendrará necesariamente el bien; el mal tampoco generará el mal: no habrá explicaciones lógicas para justificar el destino de cada uno). Jiddu Krishnamurti (1982/1959, pp. 126-129) argumenta que la práctica misma de la no violencia crearía violencia; esta se consideraría como una contranorma y sería condenada por la sociedad. Por lo tanto, para estar libres de ella se deberían comprender todas las implicaciones de la violencia, no invadir aquellos espacios, no ser violento y tener bien demarcadas las fronteras; para ello, uno tendría que reenfocar su atención, sin necesidad de estar en una tarea que tal vez uno ni le puso atención: anhelar un ideal (el hecho de pensar y haber sido criado con el concepto de que uno puede apropiarse de un ideal es totalmente falso, no existe en absoluto). Si se ejecuta esto de manera correcta, uno puede llegar a acuerdos consigo mismo y los demás.

Fernando Savater (1997, pp. 38-39) indicaba que es mentira enseñar que la violencia nunca debería ser respondida con la violencia; más bien, sería todo lo contrario: debería explicarse que esta siempre es respondida antes o después como único medio de contrarrestarla y que es, precisamente, esa cadena cruel de estímulo y respuesta la que la hace temible e impulsa a tratar

de evitarla en lo posible. Pedagógicamente, una sociedad humana desprovista de cualquier atisbo de violencia sería una sociedad perfectamente inerte.

Ante las posturas de los teóricos de la violencia, se podrían plantear dos soluciones que se encargarían de neutralizarla: una a nivel individual y otra a nivel colectivo.

1.6.11.4.1. Si se trata a nivel individual, el sujeto debe estar decidido al cambio. Esta es una tarea compleja que lo motiva a involucrarse con su entorno social más cercano (la familia). En el caso de *La ciudad y los perros*, es una situación más difícil: el cadete pasa más tiempo en el Colegio Militar Leoncio Prado y, mientras se demuestre en ese ambiente que lastimar e insultar es correcto, habrá menos posibilidades de que uno acepte el cambio de actitud o se retire del grupo (el Jaguar autoafirma su identidad victimaria al ver que es necesario ser violento y pertenecer a una banda delincuencial). Por lo tanto, mientras que no se cree un ambiente pacífico, será imposible que el individuo pueda optar por una transformación ética. Los únicos resultados que se obtendrían de estudiar en aquella institución serían el daño que se ocasiona a la persona en sí, ya que, de no existir un medio confiable y pacífico de desenvolvimiento, será necesaria la participación de los grupos de apoyo, los tratamientos médicos y la psicoterapia (los cuales se encargarían de analizar el proceso de ser victimizados).

1.6.11.4.2. Si la solución se genera a nivel colectivo, las alternativas serán distintas. En primer lugar, se debe observar cuáles son los patrones que

rigen la cultura de las sociedades más significativas, porque estas se encargan de sancionar o promover una visión englobadora y casi inmutable (si promocionan la figura de un hombre violento como principal instrumento que genera desarrollo y respeto, pues la toma de conciencia se apropiará de aquella defectuosa actitud; igual sucederá si se establece una jerarquía por edad, sexo, religión, vicio, política, entre otras opciones que configuran a un sujeto distinto de otro). Estos enfoques globales se adquieren a través de la educación, la economía, la religión o los medios masivos de comunicación; es allí donde se le ofrece al hombre los mejores servicios que lo satisfarán. Optan por costumbres que tienen como principal incentivo diversos tipos de violencia y coacción; a la vez que irán acompañadas de un sentido de culpabilidad. En el caso de la novela de Vargas Llosa, el colegio será un medio de convivencia en el que se empezarán a establecer los primeros patrones de conducta, pero, ¿se pensará en un cambio de actitud que se articule en ese medio caótico? El hombre solo se sentirá motivado para cambiar cuando no encuentre apoyo para seguir siendo violento. Si su cultura lo apoya para resolver los problemas en una manera cooperativa, es obvio que recurrirá a esos medios en lugar de la violencia; pero no sucede así en *La ciudad y los perros*: la lucha, el asesinato, los chantajes, la traición y los vicios serán los más promulgados en esa institución. ¿Desde cuándo se iniciaría el cambio entonces? Podría generarse desde el nivel individual e interno, con una mira social y cultural que abarque una nueva legislación. Todas aquellas tradiciones y diversas culturas que se instalan erróneamente con la violencia deberán ser sancionadas (existen leyes penales si es que se infringen los derechos de otras personas), desde la violencia intrafamiliar hasta cualquier tipo de violencia. No se asumirá

que golpear a alguien es bueno (erróneamente, podría justificarse que se emplea ese recurso para dominar o corregir al otro); recuérdese que, casi al final de la novela, los alumnos de la sección del Jaguar también se han convertido en violentos que justifican la agresión sobre una falta o una traición (querrán golpearlo por ser un soplón). Los daños que se generarán no solo serán para la víctima, sino también para toda la sociedad que la rodea: esta sufre con él.

Capítulo 2:

las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica

Otra característica de la sociedad utópica es la «planificación». Todo está en ella regulado. Nada queda en manos del azar o del accidente: las iniciativas del individuo (si se les puede llamar así) son cuidadosamente orientadas y vigiladas por el poder central.

Mario Vargas Llosa (2002/1990, pp. 124-125)

La propuesta inicial del capítulo anterior fue la de presentar un panorama general hecho por la crítica literaria en torno a *La ciudad y los perros* (1963), vinculada con el concepto de violencia. Para ello, se han argumentado seis temas: el contexto histórico y social; las ideologías política y filosófica; el *boom* en relación con Vargas Llosa; la primera novela del Premio Nobel; los estudios críticos con respecto a esa obra; y la teoría de la violencia (la cual se desarrolló desde el psicoanálisis hasta la psicología; se fundamentaron también los motivos que la originaban, sus consecuencias, el fin de la ética y la religión, el fallo de la formación familiar, los fracasos de la educación militar y el tratamiento pedagógico, la convivencia escolar militarizada, el modo particular de interacción con la mujer, la visión de la ironía frente a la violencia del medio y el punto de vista positivo y educativo de la violencia).

En el segundo capítulo, titulado «Las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica», se fundamentará la definición del personaje violento, la cual presenta la organización de las jerarquías en el Leoncio Prado, el acomodo de los personajes dependiendo del grado de violencia que poseen: el

causante de la violencia (dominante), el Jaguar; la postura camaleónica, el Poeta; y la víctima (dominado), el Esclavo. Una vez determinados estos estereotipos humanos, se clasificarán por medio de triángulos jerárquicos, por los cuales el ciclo de la violencia es tomado como un proceso biológico en construcción y alteración. Luego, se determinará el problema de la identificación del sujeto, cómo es que el violento quebranta leyes y órdenes establecidos, y cómo se configura como protagonista y héroe para alcanzar el poder y la victoria; pero con estos, su frustración.

2.1. El personaje violento

Para la construcción del personaje, es recomendable, paralelamente, el diseño de otros recursos narrativos. Gérard Genette (1998, p. 94) propone la noción de que la caracterización es la técnica de construcción del personaje a través del texto narrativo; por lo que el diseño de los mismos es más importante que el de la construcción histórica. Tomando en cuenta estas pautas, se trataría de reconocer que ambos recursos son impredecibles: el del personaje mismo —caracterizado mayormente por su conducta violenta— y el de la historia —que en este caso estaría marcada por secuencias con las que la violencia se representa—. Por esta razón, se desarrollará en este apartado cuáles serían las características del personaje violento, qué importancia tendría para él la toma de poder, en qué sentido admite el ideal del Otro en su formación y cómo es que la víctima se construye bajo su percepción.

En primer lugar, para hacer alusión a las características, Hernández Granda (1999-2001, p. 23) señala que la forma de conducta violenta se

distingue por ser una reacción al peligro (real o supuesto), que a la vez genera la disminución del propio poder —obsérvese de qué manera actúa el Jaguar cuando sus compañeros lo toman por soplón, él ya presiente que dejará de ser el líder y que el único modo de corregir esa humillación será golpeándolos a todos—. Esta, a su vez, se dirigiría a personas u objetos, pero secundariamente se podría volver contra uno mismo cuando él se siente obstaculizado por resistencias externas o reprimido por imperativos sociales con proyección a la adaptación social; por ejemplo, lo que el Jaguar provoca al pelearse contra toda su sección es confirmar su propuesta de que él los ha transformado a todos, se han convertido en él mismo y, por lo tanto, no dejarán que ya nadie los domine. La conducta violenta puede manifestarse de múltiples maneras, entre las cuales se incluye la crueldad, la discusión, la desobediencia, las exigencias, los cambios de humor, las peleas, las amenazas o el acoso a otros; en consecuencia, podríamos considerar también en tales términos el maltrato de carácter racista o xenófobo (el hecho de emplear palabras como «serrano» o «negro» indican que hay una necesidad de inferiorizar al otro mediante un rasgo étnico natural). Lacan (2006/2004, p. 23) afirma que cuando no se desarrolla el «juego» suscita la cólera. Este concepto se asocia bastante con el de agresión, maltrato, violencia y abuso, los cuales no son excluyentes para explicar esa anomalía conductual. El maltrato queda descrito con palabras como sometimiento, humillación, dominio, miedo o esclavitud; mientras que la agresión sería toda lesión provocada. Es abuso cualquier comportamiento encaminado a controlar y subyugar a otro ser humano mediante el recurso del miedo y la humillación; para ello, se vale de ataques físicos o verbales. El personaje violento entiende su equilibrio

emocional como control absoluto del otro, es por eso que sabe a quién puede tomar de víctima —como cuando el Jaguar hace que el Esclavo lo remplace en su función de imaginaria—; tiene generalmente antecedentes de violencia en su familia de origen, con el peligro de que repita su conducta violenta en las sucesivas relaciones que mantenga con otras personas, sobre todo si son mujeres —recuérdese lo que hace el Jaguar con un chico que estaba junto a Teresa en la playa, quien resultó gravemente lastimado, por celos—; además, siempre pedirá una segunda oportunidad —el Jaguar retorna luego de tiempo para estar con Teresa y casarse con ella, a pesar de haber tenido una ruptura a causa de su propio carácter agresivo. Lubomir Doležel (1999, p. 162) señala que es importante también ver la frecuencia del conflicto —entre las personas, los grupos y los estados—, ya que esta ha llevado a algunos psicólogos a derivar o no controlar el impulso de la violencia, con consecuencias totalmente fatales. Se tiene ya por costumbre en el Colegio Militar Leoncio Prado recibir con golpes, insultos y humillaciones a los alumnos que recién ingresan a convivir en aquel espacio. Los que son apodados «los perros» sufrirán las terribles humillaciones en el llamado «bautizo», en el que todo está permitido; es más, las autoridades estimularán aquella acción violenta con su propio retiro para obviar el suceso. Al permitir y aceptar estas actitudes, se incentiva a que la violencia esté perenne en aquel ámbito; es una buena justificación para que en cualquier momento se tengan comportamientos similares con estos alumnos. La violencia se expresaría en la actitud crítica, el interés en el poder, la exigencia y el dominio; y se visualizaría de un modo más portentoso al pensarse que la ironía estaría se sobrepondría (como si se tratara de una representación humorística de los hechos que contrarresta la manifestación de

la ira). Una persona colérica asume los acontecimientos de forma seria, y con ello genera una pérdida de aprehensión de asuntos que son realmente importantes; de igual manera, el iracundo, quien no tiene sentido del humor, ni siquiera para las actividades domésticas. Mario Perniola (2008/1991, pp. 42-43) indica algo similar al sostener que el adversario ideológico —al aludir al personaje violento en este caso— podría ser tratado también como una bestia: se le niega su condición humana, se le despoja de su individualidad con la dimensión social y es objeto de todo tipo de escarnio. Al respecto, Eva Hernández Granda (1999-2001, p. 22) encuentra dos tipos de aspectos que detectarían a un individuo violento: los emocionales y los cognitivos. Dentro de los aspectos emocionales, podrían apreciarse el enojo, el fastidio, el disgusto, la envidia, la codicia, el deseo, los celos, la censura, entre otros derivados. En cambio, si se refiere a los aspectos cognitivos, se hallan los siguientes patrones: mayor eficacia de la racionalidad —el Jaguar sabe que no podrá aprobar el examen de Química, por ello, planea un robo; asimismo, está cuando deduce que el Esclavo fue quien delató al serrano Cava— y el autocontrol —el Jaguar tiene conocimiento de que puede pegarle a cualquiera; por eso, cuando el Poeta le reta a pelearse, no se resiste, debido a que asume que le ganará—. Se encuentran también otros factores importantes, como la sustitución, la sublimación, la competencia —el Jaguar se retaría a sí mismo al luchar solo contra los alumnos de quinto—, el desarrollo, la agresividad verbal, la empatía —tanto así que el Jaguar logra formar el Círculo bajo su supervisión— y la sensibilidad social. Otras maneras de encontrar actitudes violentas son por medio de manifestaciones conductuales, ya sean por medio de la agresividad verbal y gestual. Por ejemplo, problemas de disciplina (como

el de insultar a los profesores o murmurar de alguna autoridad), conductas disruptivas, insultos, deserción de proyectos y actitudes contrarias a estos, comportamiento prosocial y destructivo, peleas, maltrato a compañeros (agresiones, extorsiones, etc.), vandalismo, daños materiales (centro o material de compañeros), acoso y agresión sexual. Graciela Ferreira sostiene que el hombre violento puede aparentar ser un sujeto de bien; es más, puede alcanzar una reputación académica y profesional sorprendente, como un ciudadano modelo: no se le podrá distinguir fácilmente. Muchos especialistas concuerdan en afirmar que la gran mayoría de los agresores no posee patologías psiquiátricas, por lo que confirmaría la propuesta anterior. Aquello ya sería visible en el Jaguar cuando deja el Colegio Militar; es decir, al casarse y convertirse en una persona trabajadora, puesto que, aparentemente, no se sabría bajo qué patrones está moldeada su conducta, por más que represente un cariz óptimo. Y no solo sería la visión empática que brindaría a los ciudadanos, también existe una normalidad en el trato con la mujer —tal como lo señala Sigmund Freud (2004/1966, p. 347) al decir que los perversos se comportan, por lo menos, con respecto a su objeto sexual, aproximadamente del mismo modo que los normales en función del suyo; entendiendo como objeto sexual a la mujer, no habría déficits al llevar una relación amorosa sin que la violencia se incluya, a pesar de que el mismo sujeto violento está dentro de la dinámica—. El Jaguar nunca lastimó a Teresa, más bien la educó, la instruyó, la hizo sentirse importante, sin tener en cuenta su condición humana y económica.

En segundo lugar, es importante determinar la concepción de toma de poder, pues Jiddu Krishnamurti (1991/1977, p. 71) acata que la violencia es inseparable de la existencia del ser humano, ya que se funda en el yo y es su egocentrismo el que se encarga de complementarla. A la vez, esta surge del ser humano al aceptar cierta incapacidad personal, la hace propia; y, debido a ella, es que se siente confiado de sí mismo (de igual manera que si este individuo no cometiera injusticias; pero, si las padeciera, sentiría ira). El núcleo esencial del poder es entonces la violencia —para este caso, comparemos al Jaguar con el Esclavo: el primero no tiene problemas para acercarse a conversar con una chica; en cambio, el segundo necesita de intermediarios, cartas, ilusiones y otras tantas artimañas para estar al tanto de lo que le sucede en torno a su amor platónico Teresa—. Es la violencia la que les ha brindado valor y confianza a los personajes; mas, no es todo. Habría una intención de ser más capaz que otros tantos, una búsqueda de una victoria simbólica: la adquisición del poder. Este se ejerce por la represión (impedimento a la persona subordinada que realiza acciones voluntarias). Esta actitud provoca un reordenamiento de la constelación de agentes, y la transforma en una jerarquía asimétrica. Doležel (1999, p. 156) encuentra tres tipos de poder, dependiendo de la fuente: el poder físico (por armas o fuerza corporal), el mental (por medio de destrezas y conocimientos) y el social (en grupos organizados, como las formas institucionales, junto con las jerarquías políticas, militares o corporativas). Estas relaciones de poder son factores motivadores generales, aplicables a las interacciones persona-persona, persona-grupo y grupo-grupo.

En tercer lugar, se observa al violento como si se tratase de otro; se entiende por este, según Lacan (1996/1975, p. 70), la representación de una entidad imaginaria que sirve para evidenciar algunas deficiencias del sujeto, como también, aludir a las relaciones de mando y dominancia. Para él, el Otro es quien tiene cuerpo y, a la vez, no existe. Es un ideal impuesto por el hombre mismo, que cuenta con la función de hacer creer que se trata de una entidad completa, con la que el individuo pretende representarse en su totalidad. En *La ciudad y los perros*, el imperativo sería que quien es el más violento es el que se acerca a esa figura del Otro: utopía a la que aspiran los personajes que habitan en el Colegio Militar Leoncio Prado. Para Lacan (1996/1975, p. 64), los individuos no gozan de deseos propios, pues es el Otro quien les enseña a desear; por lo tanto, sus anhelos solo llegan a ser réplicas de la configuración ontológica de ese Otro. Este será quien alcance a ser el modelo por antonomasia, porque se presenta como aval del lenguaje y es sometido a toda su dialéctica: él tiene la razón y a él se le debe seguir —caso similar a lo que Slavoj Žižek (2008, p. 19) llamaría el gran Otro: Dios, quien tendría el sumo poder sobre los demás humanos—. En la novela, el Jaguar sería el modelo más próximo del violento, por lo que tratarían de imitarlo de alguna u otra forma, ya sea el indicio que pueda captar el alumno (una conducta, un gesto, una risa, una broma, etc.); el Esclavo es quien se percata de ello y se lo manifiesta al Poeta en una conversación: «Y tú imitas la risa del Jaguar» (Vargas, 2012a/1963, p. 25); más adelante, Alberto le responde lo siguiente: «Es verdad [...]. Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?» (Vargas, 2012a/1963, p. 26). Mas, no solo es lo externo lo que induciría a pensar que se trata de copiar a ese Otro. Debajo de este, se encontraría el sitio

donde se produce la pérdida: la huida del plus del goce. ¿El impacto que reciben los presentes al ver una actitud violenta en el Jaguar es similar al del Poeta? El Jaguar preferiría más veces contar con mayor experiencia en función de la forma de vida en la calle y continuar generando admiración y buenas expectativas en sus amistades de ese entorno —como lo hace frente al flaco Higuera—, que comportarse insensiblemente en el colegio, donde sus compañeros son menos fuertes y violentos que él. El Colegio Militar Leoncio Prado no le causa un mayor impacto, más bien, se trataría tan solo de algo irrelevante. Al respecto, Jacques Lacan (Žižek, 2004, p. 115) señala que el perverso sabe perfectamente lo que es: un saber sostiene su posición como objeto del goce del Otro (del sujeto dividido); el refrán «tú me pegas» genera esa división del sujeto, el hecho de pensar que, por más que se haga lo que se haga, existirá un modelo superior al que se pretende alcanzar. Y, al final, esta fórmula que constituye el vínculo con el goce, solo significaría el propio goce que se genera el Otro. A fin de cuentas, el Jaguar no termina contento: existe en él un afán de seguir imponiendo su conducta constantemente. Sus goces espontáneos que se genera para sí mismo no resultan ser diacrónicos: no se satisface.

En cuarto lugar, la presencia de la víctima es fundamental para analizar las repercusiones generadas por el agresor. Victoria Sau (Álvarez, 2002, p. 16) precisa que la obra perfecta de la agresividad es conseguir que la víctima admire al verdugo. ¿El Esclavo lo hace? Ante ello, esa necesidad de admiración es solo utópica, ya que el ofendido se subordina por temor al acosador; cada persona buscaría en sus propias acciones encontrar un soporte

de goce, ¿el sometimiento sería propio de ser halagado?, ¿provoca felicidad? En consecuencia, el Jaguar tendría la falsa idea de que sus compañeros lo respetan, pero al final se revela que no es así, porque la cantidad de rebeldes con respecto a su persona provoca que se genere una fuerza mayor a la de él; por lo tanto, se disipará el miedo que le poseían. Al enfrentársele varios, es dudoso hallar a un solo culpable luego de la acometida, el Jaguar no podrá vengarse esta vez: antes, tendrá que pelear nuevamente contra toda su sección y ganarle si es que quiere conseguir, en esa oportunidad, esa sensación de temor que les había creado a todos en función de su persona.

A continuación, pasaré a desarrollar los siguientes puntos que pertenecen a esta sección titulada «El personaje violento», en la que se hará una clasificación conveniente al tema que se está analizando. Para ello, se han encontrado cuatro tópicos indispensables en relación con *La ciudad y los perros*. El primero tratará sobre todos los tipos de jerarquías articulados en el Colegio Militar Leoncio Prado; dentro de ellos, hallaremos las organizaciones que tienen los cadetes y las autoridades de esa institución, pero se reforzará el análisis en cuanto la tipología evidenciada con respecto a las conductas constituidas en los personajes (el violento, el camaleón y la víctima), para que con ello pueda plantearse el procedimiento que permite la formación de una identidad en los protagonistas (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). Como segundo tema, se verán los problemas por los cuales transita el individuo para identificarse y autorregular la violencia que se le presenta de manera cabal. El tercer punto toma como referencia al violento en su posición de destructor de leyes sociales y órdenes establecidos. Finalmente, el último tratado abarca los

fundamentos frustrados del violento, en su relación como protagonista y héroe de la novela.

2.1.1. Las jerarquías en el Colegio Militar Leoncio Prado

Algunos críticos literarios han fundamentado este tópico de una forma muy espontánea; por ejemplo, se hallan los postulados de Efraín Kristal, José Emilio Pacheco, Sergio Vilela Galván, Rita Gnutzmann, entre otros. Ellos se distinguen por catalogar al autor como un buscador de la libertad; para ello, critican la manifestación de ciertas leyes, que determina el funcionamiento de una sociedad intrínsecamente injusta (con jerarquías impuestas), sintetizada en el Colegio Militar Leoncio Prado, donde se practica el juego perverso del más poderoso con dominio y agresión sobre los más débiles (teoría darwiniana), tal como lo planteó Efraín Kristal (1988, pp. 71-72). En esa institución, se tenía la sensación de adquirir mayor madurez y más fortaleza al pasar cada prueba de ese juego arriesgado; un ejemplo notorio era en el bautizo, ritual autorizado (con actos agresivos) para recibir a los ingresantes e iniciarlos en su vida militar —si el sistema es la violencia institucionalizada y jerarquizada, la retransmitirá quien la experimente—. José Luis Martín (1979, p. 135) mencionaba que existía un recorrido fatalista en los personajes, que desembocaba en frustración, por medio de actitudes rebeldes y autárquicas, puesto que la propia violencia siempre fue transferida a un espacio arriesgado, donde se apartaba definitivamente a la víctima del mundo profano, para que después se consagre. Esta escisión del personaje, según Rita Gnutzmann (1992, p. 50), también se ha vinculado con las técnicas empleadas por el autor.

La crítica literaria en función de *La ciudad y los perros* (1963) ha desarrollado planteamientos cercanos del tratamiento de este análisis; mas, en esta ocasión, pretendo hacer una segmentación que explica el modo de construcción de las jerarquías sociales en relación con el mundo militar que se encuentra en esta obra literaria. En el primer apartado, se hará una introducción sobre el tema de las jerarquías militares; luego, una clasificación de estas con respecto a las autoridades del Leoncio Prado; y, finalmente, los métodos de enseñanza empleados por los militares de esa institución para adiestrar a sus cadetes.

En primer lugar, de manera introductoria, es preferible ubicar las jerarquías establecidas entre lo social y lo militar. En *La ciudad y los perros* (1963), el universo que se presenta es el del Colegio Militar Leoncio Prado, un mundo cerrado —característica principal de toda organización invariable, con jerarquías inalterables, inamovibles, respetadas y condicionadas—. Usa un modelo de «centro periferia», el cual define Iuri Lotman (1998, p. 104) como un mundo que se rige mediante procesos cíclicos e irreversibles. Las jerarquías o las estratificaciones sociales se enlazan con el discurso, según Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 377) (un mundo casi extratextual que expone las relaciones mutuas entre los hablantes, como sus rangos, sus jerarquías, sus percepciones en función de lo propio y lo ajeno y todas las unidades discursivas), y los objetos semánticos-expresivos (Bajtín, 1991, p. 107) (la forma de usar el lenguaje, sin alterar el dialecto, como el buen manejo de la tonalidad, la interpretación y la acentuación). Estos compuestos producen un ambiente que cumple el rol reglamentario de ejercer un respeto hacia los cargos superiores. En algunos

casos, sería esta manera de organizar la vida un modo de reivindicar el carácter humano, si es que en algún momento trágico del pasado existieron malas formaciones familiares (con presencia de padres divorciados o separados), religiosas (en las que la enseñanza moral se ha desviado por malos hábitos), económicas o pedagógicas. Se observa que la optimización de una buena educación se desarrolla a partir de una constitución compacta de todos estos recursos; aunque, en la sociedad, no es muy visible esta sugerencia de organización; siempre y cuando, si se enmarca esa situación en el contexto histórico de *La ciudad y los perros* (1963). El autor muestra un universo autónomo en el texto de manera favorable, pero también establece sus críticas. Las jerarquías militares impuestas en el Colegio Militar Leoncio Prado de la novela están siendo reprendidas por la injusticia que están cometiendo las autoridades mayores: se les denuncia por su abuso de poder y su intolerancia. Es la violencia institucional —planteamiento que sostiene José María Díez-Alegría (1980, p. 189)— la principal responsable de engendrar los demás tipos de violencia; sobre todo, los más peligrosos, como los que se caracterizan por el uso de armas. Aquello sucede por la existencia de estructuras económicas, sociales, jurídicas y culturales (además, religiosas), que causan la opresión del hombre e impiden su liberación —tal como señalaba Aristóteles (trad. 1990, p. 237), al decir que la soberanía no es más que la explicitación de la autoridad—. Las guerras y los asesinatos armados no son más que el producto del fenómeno inducido por violencias estructurales muy profundas, en las cuales la colectividad también se incluye de forma inconsciente y habitual (como cuando claman justicia ante un hecho grotesco, con el empleo de actos bélicos). De todos modos, el uso de la agresión

pretende ser un correctivo para la sociedad que se admite y se justifica por aceptaciones generalizadas; pero si los problemas son más graves, otras son las consecuencias. Una vez que el monopolio de la violencia física se ha transferido a los poderes centrales, no son las personas quienes gozan de la agresión corporal, sino algunas instancias legitimadas por los poderes centrales.

Considerando una posición sintética, podrían resumirse los argumentos anteriores con un gráfico temporal en relación con los hechos. Este simboliza el proceso de evaluación militar, con respecto a la sociedad real y la sociedad utópica, en las que se coloca un intermedio entre ambas, el cual restringe y condiciona el tránsito del primer universo al segundo.



Las acciones son las que revelarían la calidad de la sociedad, es por eso que el gráfico posee tres dimensiones específicas. Se parte de la realidad misma, la cual tiene un signo negativo por la presencia de la violencia y otras características degradantes que conforman ese tipo de sociedad

tercermundista. Es a partir de allí que se plantea una utopía en función de la reforma de la realidad con los parámetros militares: ideas progresistas, éticas, democráticas y renovadoras. El intento de reivindicación falla, no por la realidad misma que se ha configurado desde un pasado, sino por medio de las acciones de los militares (teniendo ellos conocimiento de que deben transformar a la sociedad), las que impiden el progreso hacia la civilización; por lo tanto, toda promesa queda obstaculizada en ese estado cero, el cual se constituye por acciones que retrasan el cambio de la realidad degradada —como cuando se presencian chantajes e injusticias dentro del organismo militar—. Finalmente, esta línea temporal no posee un avance o un retroceso en cuestión de querer enrumbar la sociedad a la ficcionalización, sino que se trata de una constante que retorna y no logra alterarse por la realización de los actos introducidos en el estado cero —estos parámetros se observarán en los gráficos de los triángulos jerárquicos, ya que la idea de constituir un organismo representativo solo conlleva visualizar todos los planteamientos en contra de los que se soslayaban al inicio—. En *La ciudad y los perros* (1963), la presencia del personaje violento es la que se encarga de retrasar toda acción progresista, porque esta entidad en sí mismo ha configurado un universo posible, donde ser el más agresivo implica ser el más importante. También están el fanatismo y la devoción a las leyes instituidas por los militares, en relación con las jerarquías establecidas y respetadas, puesto que el abuso generado por la toma de poder hace que lo sucedido en su organización interna sea un problema más de los muchos conflictos existentes en la sociedad; con ello, se provoca la falta de una entidad sólida que se encargue de reparar todos los defectos y todas las organizaciones de la humanidad.

En segundo lugar, las jerarquías netamente militares cumplen una función organizadora. Al respecto, Walter Benjamín (2001/1972, p. 29) confiesa que, durante una guerra, la crítica de la violencia militar significa el comienzo de una crítica apasionada en contra de la violencia en general. El militarismo es el impulso para emplear la violencia como medio y fin del Estado. Quienes encabezan estas autoridades están aptos para emplear cualquier método injusto sin castigo alguno. Pero existe una peculiaridad: hay quienes pueden ejercer mayores agravios a diferencia de otros, pues esto lo decidirá el rango en que se encuentren (mientras más elevada esté su posición militar será menor la represalia). Una característica adicional es que los militares pueden ascender de rango por sí mismos, ya sea por méritos, dedicación, combates, encargos o adiestramiento, lo cual no implica que el sujeto se halle condicionado a una raza, una religión, una edad, una profesión o una economía determinada. Se respetará el grado militar por disciplina misma: quienes se encuentren en grados inferiores no podrán derrocar a sus superiores, debido a que se circunscribe una jerarquía inviolable y respetable por todo ese organismo militar.

En el caso de las organizaciones internas de los militares, habrá una división entre oficiales y subalternos; estos últimos serán los doblegados por los primeros. La manera como están compuestos estos dos grupos se explicará a continuación.

I. Oficiales

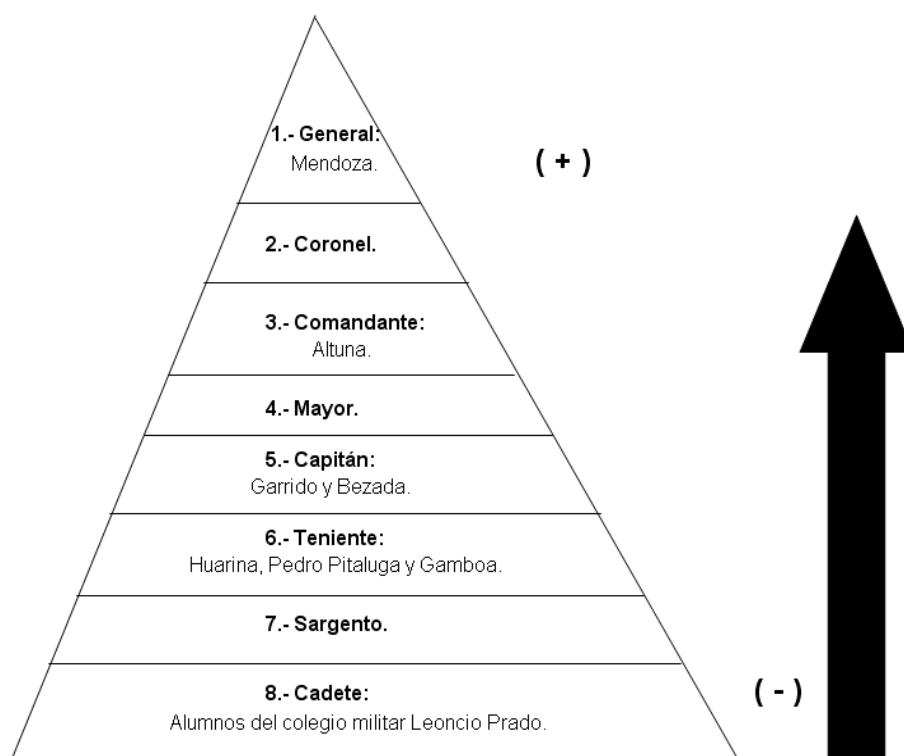
El organismo militar posee, en esta sección, una estructura jerarquizada, la cual cumple una función de sumisión en torno al grado superior.

Dentro de la sección de los oficiales, la formación militar en relación con el puesto que toma cada uno asciende desde el rango de cadete hasta el de general —tratándose de un colegio, los alumnos asumirán el rol de cadetes, sin que tengan estos la oportunidad de subir su grado militar.

El cargo que cumple cada uno, de grado menor a mayor, es el de cadete, sargento, teniente, capitán, mayor, comandante, coronel y general.

En el siguiente gráfico, se apreciará cómo están distribuidos estos puestos y quiénes son los que los representan en la novela, luego se hará una breve explicación al respecto.

**JERARQUÍAS MILITARES
(OFICIALES)**



1. General

* El general Mendoza

2. Coronel

* El coronel, en la novela, es el director del colegio. Cumple un rol esencial al convencer a Alberto Fernández para la anulación de su denuncia manifestada por el asesinato del Esclavo.

3. Comandante

* El comandante Altuna tiene apariciones muy espontáneas en esta obra literaria y su participación es escasa.

4. Mayor

* El mayor es quien rechaza toda delación hecha por Alberto Fernández al no existir las pruebas necesarias para acusar al Jaguar.

5. Capitán

* El capitán Garrido es el subjefe del colegio y lo apodan Piraña. En *La ciudad y los perros*, aparece como quien encuentra el cuerpo tirado de Ricardo Arana, al irse los del Leoncio Prado de campaña de práctica.

* El capitán Bezada

6. Teniente

* El teniente Pedro Pitaluga es un oficial de guardia.

* El teniente Remigio Huarina está a cargo de la primera división de quinto año. Constantemente, requiere del teniente Gamboa para poner orden y respeto en clase, ya que él no se hace respetar por los alumnos y los militares.

Al ser expulsado Gamboa, Huarina tomará su cargo, sin que se modifique en algo su conducta reprochable.

* El teniente Gamboa es quien instruye y corrige a los cadetes de la institución; pero, particularmente, es el tutor de la primera sección. La disciplina que les enseña es sumamente severa, motivo que explica el respeto, la admiración y el temor que le tienen. Por intentar hacer justicia con la muerte del Esclavo, es destituido por las autoridades militares mayores; a pesar de este truncamiento militar, sigue teniendo honor por el Ejército.

7. Sargento

* Se le menciona en esta obra literaria únicamente como «sargento», él es quien se encarga de la seguridad de los internos que son encerrados en el calabozo. Una de sus apariciones específicas está cuando al Jaguar y el Poeta se los recluye.

8. Cadete

* Son todos los alumnos del Colegio Militar Leoncio Prado, quienes cursan solamente los grados de tercero, cuarto y quinto de Secundaria.

II. Subalternos

En esta modalidad de militares, se encuentran los suboficiales o los técnicos que se encargan de ser adiestrados por los oficiales. En la novela, se hace mención de tres en especial.

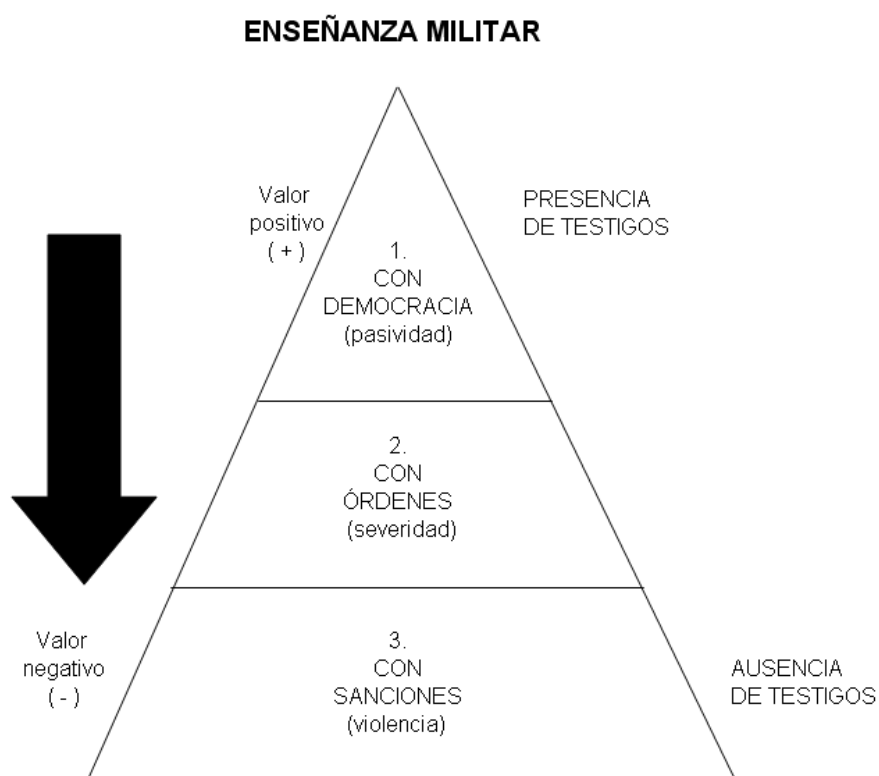
* El suboficial Pezoa, a quien los cadetes le han colocado como sobrenombre Rata, puesto que él no tiene mucha autoridad en función de ellos y no ejerce respeto.

* El suboficial Varúa

* El suboficial Joaquín Morte

En tercer lugar, los modos de enseñanza son particulares en el contexto militar. En el Colegio Militar Leoncio Prado de *La ciudad y los perros*, es notable la interacción de los maestros con los alumnos o, mejor dicho, los militares con sus cadetes. Pero el trato que se proporcione no será de una manera recíproca: se alterará al depender de la presencia y la ausencia de testigos que supervisan cómo está siendo llevada la enseñanza, como también, se modificará la forma de instrucción del alumno (con violencia o sin ella). Lo que se planteará en breves momentos tiene la finalidad de mostrar la instrucción militar como una propuesta sincrónica y camuflada, debido a que la función ejercida no será totalitaria durante el período de estadía en ese colegio militar, ni serán la democracia y la tolerancia los valores que predominarán con

respecto a lo impartido a los cadetes. A continuación, se muestra un triángulo jerárquico, en el que se aprecian los modos de enseñanza —con democracia (pasividad), órdenes (severidad) y sanciones (violencia)—, regidos por valores positivos y negativos, junto con la presencia y la ausencia de entidades que supervisan la instrucción.



I. Con democracia (pasividad): implicaría una enseñanza idealizada para todos, en la que el respeto y la tolerancia rigen el espacio educativo. Una característica que tiene esta manera de adiestramiento es que su duración es sincrónica; depende de muchos factores para su realización. Constantemente, es supervisada, ya sea por familiares o autoridades. En el Colegio Militar Leoncio Prado, se observa que los alumnos son formados física y

espiritualmente por los militares; además, se les enseña a pensar y combatir con armas, así ellos cuenten con distintas maneras de ser: valientes, educados, malcriados o cobardes.

II. Con órdenes (severidad): los militares se encargan de mostrar una serie de requisitos inviolables para que sus vidas en esa institución sean adecuadas; reglas como el formar correctamente antes de ingresar a las aulas, el agarrar bien el fusil sin dejarlo caer, el no escaparse, el estar bien vestido, el asearse, el despertarse temprano o el mantenerse alejado de los vicios, como el alcohol, los cigarros, las peleas y los robos.

III. Con sanciones (violencia): se toma como propicio el que los alumnos sean agredidos por haber incumplido una norma establecida. Sucede de manera física al ser golpeado el cadete en el tradicional castigo llamado «ángulo recto», en el que es pateado en el trasero por alguna autoridad. Ocurre de forma verbal si es insultado y tratado con groserías. También, acontece de modo psicológico, como cuando se hacen chantajes o se le condiciona con su libertad (es arrestado o se le baja puntos, que provocaría una consigna o un encierro en el Colegio Militar). Al ocurrir estas acciones, es proporcional la mala calidad de enseñanza que se imparte junto con la ausencia de padres o personas que se encuentran fuera del regimiento militar; por consiguiente, las agresiones generarían dolores que no serán tomados en cuenta más adelante.

Finalmente, teniendo en cuenta los planteamientos sobre las organizaciones militares de la novela, pasaré a desarrollar cuatro puntos

importantes. El primero se vincula con algunas categorías notorias que pueden atribuírsele al Jaguar. En el segundo punto, ocurrirá lo mismo, pero en relación con el Poeta. El tercero aludirá al Esclavo. Y el cuarto retomará todas estas posturas protagónicas para clasificarlas en jerarquías sociales, que evidenciarán las formas de composición y descomposición de la violencia en el momento de incluírseles o excluírseles.

2.1.1.1. El causante de la violencia (dominante): el Jaguar

Algunos críticos literarios han manifestado ciertos indicios para referirse a este tema de *La ciudad y los perros* (1963); entre ellos, están Casto Manuel Fernández, Vilela Galván, Castro-Klarén, Naranjo y Todorov. El Jaguar (Fernández, 1977, p. 21) sería para ellos un personaje que se impone por violencia en el Colegio Militar Leoncio Prado, puesto que este factor es indispensable para que existan una jerarquía y una organización machistas en aquel ámbito (por precaución, un alumno no debe desafiar a alguien que considere mayor que a uno mismo, ya sea por cualquier rango que los distinga: esta será una manera de demostrar el respeto). Se ha señalado también que podría tratarse hasta de una psicopatía (Naranjo, 2000, p. 93), por el hecho de no causar sufrimiento al individuo, sino a los demás. Del mismo modo, se hallan temas polémicos en esta obra literaria, como el deseo, la crueldad y la muerte, que enfatizarían la caracterización del Jaguar.

La crítica sobre el tipo de actitud que rige al Jaguar no es tan directa, ni estructurada; por lo tanto, lo que postulo al respecto es que algunos planteamientos teóricos proporcionarían una nueva significación a este

personaje. Para ello, segmentaré esta sección en nueve partes. La primera abarca la confección textual y discursiva del personaje en toda la novela. La segunda, el término lacaniano que se usa para indicar un modo de regir a los sujetos —me refiero a la categoría del «amo»—. La tercera pauta que se analizará es la que postula Landowski, al referirse al dandi. La cuarta, el tópico de la manipulación, desde la perspectiva del manipulador. La quinta, el tema de la violencia. La sexta característica alude a la composición del sujeto agresor. La séptima se refiere a la visión que tienen los demás al confrontar con una persona que les infunde temor. La octava aborda la definición y la aplicación de la venganza. Y, finalmente, como noveno punto, se desarrollará el tópico psicoanalítico del obsesivo. Estas nueve categorías permitirán conocer mejor al Jaguar, y luego será motivo para introducirlo en un régimen jerárquico que se explicará más adelante.

2.1.1.1.1. El Jaguar es un personaje que cumple el rol de protagonista en la historia narrada, aunque muchas veces se le oculte la propiedad de algunos hechos que se insertan en sus vivencias (con alteraciones y confusiones de su verdadera identidad), como su experiencia de vida fuera del Colegio Militar. El Jaguar destaca por su violencia y su agresividad en aquella institución, ya que él ha podido enfrentarse con chicos mayores, que pretendían golpearlo por ser ingresante (o «perro»). Se hace apodar con esa denominación por su capacidad de pelear. En general, estos motivos le permiten convertirse en un líder para su sección; a la vez, infunde temor y respeto hacia ellos. Muy pronto, forma una banda delincuenciaal llamada el

Círculo, en el que se incluyen el serrano Cava, el Rulos y el Boa; el Jaguar será quien asuma el cargo principal de mandar.

Todos estos comportamientos violentos son explicados a partir de su propia raíz familiar que estaba mal constituida, al igual que su entorno degradado (gente de mal vivir y amistades que lo conducían a los vicios, como el robar, que lo aprendió del flaco Higuera. Su dirección a la perdición se acelera al vengarse del Esclavo, con el asesinato, por la denuncia que hizo este a uno de sus mejores amigos, el serrano Cava, quien fue el culpable del robo del examen de Química. Los problemas se agravan cuando se entera de que alguien lo ha acusado, y para salir ileso de esa denuncia negará cualquier ataque y acusará a toda su sección de estar infringiendo la ley del colegio. Esto ocurre cuando está conversando con el teniente Gamboa.

—El Círculo —dijo Gamboa—. Robo de exámenes, robo de prendas, emboscadas contra los superiores, abuso de autoridad con los cadetes de tercero. ¿Sabes lo que eres? Un delincuente.

—No es cierto —dijo el Jaguar—. No he hecho nada. He hecho lo que hacen todos.

—¿Quién? —dijo Gamboa—. ¿Quién más ha robado exámenes?

—Todos —dijo el Jaguar—. Los que no roban es porque tienen plata para comprarlos. Pero todos están metidos en eso.

—Nombres —dijo Gamboa—. Dame algunos nombres. ¿Quiénes de la primera sección?

—¿Me van a expulsar?

—Sí. Y quizá te pase algo peor.

—Bueno —dijo el Jaguar, sin que se alterara su voz—. Toda la primera sección ha comprado exámenes (Vargas, 2012a/1963, p. 367).

Al delatar a su sección, el Jaguar sería un soplón, aunque, antes de que él hablase, ya el Poeta había ejecutado la delación; pero lo que él realiza es

reafirmar esos malos hábitos de sus compañeros. Se siente ofendido por la manera como lo trata Alberto, así que ambos pelean. Momentos después, las autoridades del colegio creen conveniente que la denuncia se retire, puesto que podría conseguir consecuencias graves para la institución. Al volver a la sección, el Jaguar es agredido y tildado de soplón, mas él se hace el desentendido u olvida que mencionó algo en función del teniente Gamboa. Se decepciona de sus compañeros y no vuelve a hablar con ni uno de ellos; su trato con Alberto es peor, debido a que lo considera un verdadero soplón, sin pensar en ni un momento en que él también lo es y lo será, tal como lo indica de modo contradictorio el siguiente fragmento:

—Eres un soplón [...]. Lo más asqueroso que puede ser un hombre. No hay nada más bajo y repugnante. ¡Un soplón! Me das vómitos [...]. Los soplones como tú [...] deberían no haber nacido. Puede ser que me frieguen por tu culpa. Pero yo diré quién eres a toda la sección, a todo el colegio. Deberías estar muerto de vergüenza después de lo que has hecho (Vargas, 2012a/1963, p. 411).

Al momento de amenazar al Poeta con delatar la forma como son llevados toda la sección y el colegio, estaría revelando su intención de acusar, por lo tanto, sus deseos de ser un soplón. Sobre la base de la historia de la novela, el Jaguar se siente arrepentido y busca al teniente Gamboa para someterse a la Justicia, aunque ya no es tomado en cuenta. Al salir del Colegio Militar, el Jaguar pretende cambiar su vida, con la consideración de valores y el trabajo. Después, azarosamente, halla nuevamente a Teresa, a la chica que instruyó en conocimientos y que conoció en su adolescencia, pero esa amistad que se generó entre ambos se distanció cuando las actitudes violentas del

Jaguar se pusieron en manifiesto de una manera espantosa. El rencuentro, a pesar de todo, generó en ellos que se reconciliaran y se casasen.

2.1.1.1.2. El Jaguar haría alusión al amo, quien, para Lacan (1996/1975, p. 192), sería un significante que se muestra como inatacable, pero, a la vez, castrado. La puesta en torno a su discurso se define por escisión, precisamente por la distinción del significante amo respecto al saber —el goce es su privilegio, sin que se sepa cuál es la verdad que se oculta detrás de su intencionalidad—. Según Slavoj Žižek (2004, p. 108), su discurso proporciona la matriz básica: un sujeto es representado por un significante para otro significante (dentro de una cadena o un campo de significantes ordinarios). En este caso, el Jaguar sería una réplica de aquel modelo agresivo, y no recomendable para la sociedad, que se encarga de subyugar a todas las personas posibles; es eso lo que logra al tener a su disposición, especialmente, a los integrantes del Círculo; y, con ello, a toda la sección de su colegio.

2.1.1.1.3. El Jaguar también contaría con el término de dandi (concepto propuesto por Eric Landowski). Este sería aquel que está dispuesto a todo, porque busca desmarcarse y desjuntarse de su sociedad (Landowski, 2007/1997, pp. 54-55). Una particularidad que tiene es que vive en función del otro, por lo que la instauración de la forma del parecer precede al ser y lo constituye. El Jaguar quiere ser una figura autoritaria, similar a la del teniente Gamboa, sin lugar a que exista en él una correspondencia arbitraria o fingida: es el temor lo que debe infundir como sea.

2.1.1.1.4. El Jaguar cumple el rol de manipulador, pues en él se detecta su afán por dominar. Landowski (2009, pp. 23-24) menciona que el régimen de la manipulación tiende al principio de intencionalidad; por eso, hacerlo es siempre inmiscuirse, de alguna manera, en la vida interior de otro; se trata de influir en los motivos que pueda tener al actuar en un sentido determinado —la adulación y el desafío son modos que usa muchas veces el manipulador para lograr su fin—. La manipulación halla su fundamento en la motivación subjetiva, posee un orden intersubjetivo y depende del intercambio y el contrato (en la lógica del hacer querer o, mejor aún, el hacer hacer) —el agresor es muy cuidadoso con su víctima al implantarle un daño, ya que este resultado violento no debe generar el rechazo al control y la manipulación, que son las finalidades—. La manipulación transforma el mundo: se provoca un relevo en el modelaje estratégico previo, el estado del alma o el querer hacer del individuo para dirigirse a la acción propiamente dicha —la manipulación elemental coloca los sistemas modales en una situación dominante, por lo que bloquea el impacto de todos los demás—. Los agresores cuentan con una gran capacidad de persuasión; por ejemplo, atribuyen el problema a la propia conducta de la víctima, la familia, el trabajo o la situación socioeconómica; pero también puede representar una imagen social opuesta a la que tiene en el ámbito privado (el Jaguar trata de portarse de forma educada, amable, solidaria, atenta y respetuosa cuando se trata de relaciones interpersonales con Teresa; mientras que en el Colegio Militar esa actitud no es la propicia). El ser dominante significa ejercer un poder sobre el otro; con ello, se revela una superioridad legítima en función de las personas. Al poseer esa conducta, se genera que uno sea más violento y antisocial.

Ante estos planteamientos, que configurarían al Jaguar como un manipulador autónomo y dominante, se precisaría lo siguiente: ¿sería el Jaguar realmente el gran manipulador o se trataría del gran Otro manipulador que está articulando un ideal de comportamiento con el cual maniobrar a su satisfacción a aquellos que se creen particulares? La respuesta es sencilla, existiría una doble manipulación: mientras que el Otro construye al utópico sujeto violento y poderoso, el Jaguar adopta este modelo como suyo de manera inconsciente para poder dominar al Esclavo bajo su criterio (o, mejor dicho, por medio de los regímenes del gran Otro).

Para defender esta postura, me apoyo de lo que sostienen Sarah García Sílberman y Luciana Ramos Lira (2000, p. 206), quienes definen la manipulación como el recurso que utilizan los medios para guiar al público hacia la adopción de creencias, actitudes y conductas predeterminadas. Este efecto ocurriría tanto en la esfera cognitiva, como en la afectiva y la conductual; pero, a diferencia de la persuasión o la motivación, se desarrolla de modo general inconsciente para los sujetos.

2.1.1.1.5. La violencia es una transgresión de lo humano que propaga más violencia, debido a que esta se sostiene de la misma violencia y la justifica. Su representación no es de manera restringida: se sirve de las formas de la venganza, la cólera y los múltiples excesos de la pasión (la desmesura o la locura) —planteamiento que defiende Jean-Marie Domenach (Domenach, *et al.*, 1981, p. 34)—. La violencia se vale, por ello, del ejercicio de la fuerza física, que pretende dañar o causar perjuicio a las personas o sus propiedades; en

consecuencia, atenta su libertad personal. Maurice Merleau-Ponty (1995/1947, p. 198) sustenta que la razón se convierte en violencia al alcanzar el poder o la hegemonía: se busca constituir la unidad y la dominación de los hombres (algunas veces, se presenta como un intento desesperado por recuperar la supremacía perdida en el único ámbito donde se ejerce el poder con impunidad). Por un lado, la violencia puede destruir el poder; pero, por otro, nunca podrá alcanzarlo.

Amartya Sen (2007, p. 24) argumenta que la violencia se fomenta mediante la imposición de identidades singulares y beligerantes (gente crédula, engalanada detrás de eximios artífices del terror). Las bases de esta degradación se generan al tener la ilusión de esa identidad singular que otros deben atribuir a la persona que ha de envilecerse. No son culpables las opiniones ni el número de personas, sino esos instrumentos que aumentan y multiplican el potencial humano, los cuales muchas veces no están muy visibles para quienes intentan contrarrestar al agresor.

Para V. P. Shupilov (Domenach, *et al.*, 1981, p. 160) la violencia puede ser también muy destructiva; sobre todo, cuando se trata de delincuencia violenta —esta se inicia en la calle, y es allí donde se aprende—. Las representaciones agresivas configuran una originalidad y un modo no cotidiano de manifestar estas acciones que se perpetran por la violencia —erróneamente, podría justificarse que el acceso a la delincuencia y la criminalidad es permisible para que los individuos hallen su identidad y mejoren sus relaciones interpersonales; aunque también esta elección de conducta

podría ser propia del resultado de una excesiva tensión nerviosa o algunas situaciones de crisis—. El problema para una persona violenta es que tiene pocas oportunidades para responder a estas exigencias de la vida; por lo tanto, no puede imaginar otra solución que recurrir a la violencia. El uso de armas, para defensa o agresión, sería un indicador de que la violencia social está en aumento para la respectiva persona. Los ataques o los asaltos efectuados por el agresor solo podrán clasificarse si se ejecutan con cierta rutina; el emplearlos provocará en el violento, lo que llamaría Aristóteles (trad. 1990, p. 262), lo placentero, puesto que se están realizando actos acostumbrados que provienen de los hábitos cultivados.

El concepto de violencia puede vincularse, en este caso, con el de ira, ya que el estereotipo humano del violento y los procedimientos que lo conforman son similares. Fernando Savater (1997, pp. 86-88) plantea que la ira, difícilmente, logra resolver abusos e injusticias; su manifestación es imprescindible para buscar una solución; siempre y cuando, se acompañe de momentos de calma que permitan pensar cómo encontrar el canal — normalmente, los que son coléricos, no llevan la ira a un nivel destructivo, pero si se trata de personas que poseen un umbral de ira muy alto, se mantendrán, sin mostrar señales, hasta que al final se representa de una forma explosiva; por ello, el problema de la ira es que lo instintivo y lo emocional llevan a una situación descontrolada de considerable perjuicio—. Añade Savater (1997, p. 94) que la ira genera que se produzca un afán de llevar el castigo hasta, prácticamente, la destrucción del otro (con una consecuencia desproporcionada, porque el daño resulta de un volumen muy grave). En este

caso, también se podría relacionar la ira con la soberbia, por el hecho de que el agresor quiere infringir un daño mayor a su víctima, así esta se haya expresado o no con un mínimo de agresión.

2.1.1.1.6. Sarah García Sílberman y Luciana Ramos Lira (2000, pp. 24-25) señalan que el agresor, por su tendencia a atacar, tiene la finalidad de destruir a su víctima, a través de la violencia física directa —esta permanece como un factor oculto y constante de amedrentamiento, sin necesidad de que sea continua; solo será repetida y prolongada en caso de que se tratara de situaciones de cautiverio—; aunque, a la vez, se resiste al medio social al cual pertenece. Ricardo Ruiz Carbonell (2002, p. 29) plantea que los agresores de formación cultural y social precaria son más violentos fuera del hogar que de quienes cuentan con un nivel más alto, aquellos que se rigen bajo las convenciones sociales, pero son más violentos en la familia. En el caso del Jaguar, esto no es así: la máxima representación de violencia está únicamente en el Colegio Militar y, de un grado menor, la calle. Lacan (1998, p. 168) menciona que la perversión trata de manifestaciones patológicas en las cuales el campo de la realidad está profundamente perturbado por imágenes. El perverso no sabe al servicio de qué goce ejerce su actividad y, a pesar de ello, siente la necesidad exagerada de sobresalir, ganar, llamar la atención y demostrar mucha agresividad frente a otros. Los maltratadores emplean las agresiones, las amenazas, las intimidaciones y el abuso psicológico para coaccionar y controlar a la víctima —usan la violencia con el fin de doblegar la voluntad del agredido, además de que crean inseguridad y fomentan la dependencia—. Ellos son también selectivos en el ejercicio de la violencia

deshumanizadora, lo que demuestra que son capaces de controlarse en cualquier otra situación con extraños —escogen a la víctima y el lugar del ataque—. Por otro lado, tienen fuertemente interiorizados los valores tradicionales de la superioridad masculina, los cuales se exteriorizan con las siguientes características: a. Desvían el problema: justifican su comportamiento por la falta de trabajo, el exceso en los gastos o su dependencia por el alcohol. Con este mecanismo, trasladan la responsabilidad a cuestiones ajenas de sí mismo. Poseen una gran capacidad para improvisar y mentir. Ángeles Álvarez A. (2002, p. 23) señala que con las estrategias defensivas empleadas por el agresor alcanzan un resultado excelente para transferir la responsabilidad de la agresión a la víctima; por consiguiente, se genera una doble victimización cuando afirma que «miente», «está loca» o «ella le provocó». Al defender el delito, lo que está provocando el individuo es autorregularse a una doble moralidad, en la que el bien y el mal son buenos para la posición ética en la que se encuentra el agresor. b. Olvidan: dicen no recordar o no haber estado conscientes de lo que se les recrimina. Niegan abiertamente los ataques utilizando como defensa este mecanismo para restar credibilidad al relato de la víctima. c. Racionalizan: explican coherentemente las conductas y los hechos violentos con fundamentos efectivamente sostenidos (Álvarez, 2002, p. 18) (hace parecer que lo ocurrido está bien hecho); pero estos no son admitidos como legítimos por la instancia moral del entorno social. En *La ciudad y los perros* (1963), el Jaguar justifica su acto homicida como recomendable para hacer justicia con alguien que ha traicionado a la sección. d. Proyectan: atribuyen a la víctima la responsabilidad de las conductas violentas. e.

Minimizan: restan importancia a la agresión para conseguir distanciarse del daño causado; para ello, argumentan que este no ha sido tan grave.

2.1.1.1.7. Al mencionar al Jaguar, se puede hacer mención también a una representación temeraria. Aristóteles (trad. 1990, p. 269) indicaba en *Retórica* que producían miedo quienes han cometido injusticias, por el hecho de que ellos, en cualquier otro momento, serán capaces de hacer daño. La invasión psicológica de euforia que posee el Jaguar permite que el miedo aumente en sus contrincantes y gane; aunque no siempre será así, cuando este personaje es tildado de soplón los cadetes se unen para poder derrotarlo; por lo tanto, un mayor número de personas sería equivalente o superior a un sujeto que infunde terror hacia los demás.

2.1.1.1.8. El Jaguar es una muestra de la venganza. Para Aristóteles (trad. 1990, p. 269), esta peculiaridad es placentera, al igual que el hecho de vencer, ya que uno pasa de un estado de indignación (un pesar sentido por alguien que disfruta un éxito inmerecido) a otro de satisfacción. Fernando Savater (1997, p. 94) plantea que si se pretende castigar a una persona con acciones sin ferocidad, estas consiguen resultados controlables, pero de no ser así, se estaría haciendo mención de una venganza, la cual no tiene ni una consecuencia satisfactoria —la pena de muerte carece de toda connotación reformadora—. El asesinato realizado por el Jaguar no conduce a nada óptimo para la familia y el entorno de Ricardo Arana.

2.1.1.1.9. El Jaguar sería también una representación del obsesivo. Lacan (1998, p. 408) indica que este tipo de sujetos, el cual vive en el significante, se defiende perpetuamente de la locura, destruye su objeto y se empeña por aniquilar el deseo y la dimensión del Otro.

2.1.1.2. La postura camaleónica de la violencia: el Poeta

Dos críticos literarios han abordado este tema de manera indirecta: Sara Castro-Klarén (1992, p. 35) y Sergio Vilela Galván (2003, pp. 164-165). El primer postulado alude a la configuración hecha en el personaje Alberto Fernández como un sujeto que razona con criterios coherentes para hallar al homicida del Esclavo; mientras que el segundo criterio aborda el fondo de este protagonista en función de la sociedad: el Poeta como representante del machismo y transgresor del autoritarismo de ese régimen militar, al ser escritor de novelitas porno, con la finalidad de generarse dinero y cigarrillos. Fuera de las impresiones que han tenido los críticos con respecto a este personaje, se hará un análisis en el que se aluda a la forma como organiza el Poeta sus mundos y de qué modo se introduce en ellos. La explicación a lo referido se ha segmentado en diez breves tratados. El primer tópico esclarece la configuración protagónica de Alberto Fernández, la cual se deduciría de la misma novela como construcción histórica de los propios personajes. El segundo tratado abarca el término desarrollado por Landowski al referirse al camaleón: un sujeto que condiciona su manera de interactuar con el mundo. El tercer tema se refiere a la programación, que es indispensable para el personaje que requiere organizar su forma de ser para lograr algún propósito. El cuarto, el ajuste como el modo de autorregularse a las situaciones que se

presenten. El quinto, la eficacia y la capacidad de razonar por parte del Poeta, quien destaca en la novela por las inferencias que deconstruye de lo acaecido. El sexto, las acciones que marcarían una identidad frente a los demás. El séptimo punto alude a la necesidad del Poeta de comportarse como el Jaguar: el modelo violento de respeto en su colegio. El octavo, el riesgo de no llevar bien a cabo la regulación de una identidad condicionada. El noveno tópico se encarga de ver esas limitaciones que impiden que el Poeta sea como el Jaguar. Finalmente, como último punto, se hablará de una característica del Poeta que lo asociaría al Esclavo, porque se trata de una acción de cobardía, el silencio condicionado. Estos diez modos de configurar al Poeta se incluirán, posteriormente, en triángulos jerárquicos, al igual que con lo elaborado sobre el Jaguar y el Esclavo; por lo tanto, se observarán sus construcciones y sus deconstrucciones, a partir de la necesidad que tienen ellos de manifestar su identidad.

2.1.1.2.1. Alberto Fernández es importante para el desarrollo de la historia de *La ciudad y los perros* (1963), por lo tanto, se trata de otro protagonista más. El Poeta tiene el mismo problema del Jaguar: sus bases familiares están mal constituidas, aunque, a diferencia de él, goza de una comodidad económica. Este contratiempo no es un déficit del todo para el personaje cuando estudia en el Colegio Militar Leoncio Prado, debido a que sabe adaptarse a las circunstancias violentas que le exige esa pequeña sociedad: cuando tiene que pelearse, lo hará; de igual manera, si pretende quedarse callado. Esta postura camaleónica que adopta le permite marcar un límite en sus vivencias dentro y fuera de aquel colegio. En su sección, es

conocido como el Poeta, puesto que vende a sus compañeros novelitas pornográficas y cartas de amor, con la finalidad de adquirir dinero y cigarrillos. Durante su vida militar, se hace amigo del Esclavo, quien resulta ser el personaje que le hace llegar hasta Teresa, chica de quien se enamora en un determinado período; pero Ricardo Arana también será un motivo por el que Alberto tome iniciativas para vengar su muerte (al realizar estas invectivas tendrá que ser un soplón): acusa al Jaguar como responsable del asesinato y delata los malos hábitos aprendidos y ejecutados por los chicos de su sección (el consumo de bebidas, los robos, el tirar contra y el maltrato). El Poeta tiene la oportunidad de enfrentarse con el Jaguar, no logra vencerlo, aunque pide que se haga justicia. Su reclamo no es atendido, porque denigraría al Colegio Militar como institución, es por eso que se le chantajea con las novelitas pornográficas que escribió, razón que acreditaría su instantánea expulsión.

2.1.1.2.2. El Poeta cumple con las características que son propias del camaleón, término empleado por Eric Landowski (2007/1997, pp. 54-55), que lo define como a aquella persona que tiene la facilidad de distanciarse de un mundo para trasladarse a otro, de forma convencional y temporal; con ello, se logra que este se adapte como mejor le convenga. Añadía que se trataba de un simple animal social (Landowski, 2007/1997, p. 60), que hace prevalecer lo natural, un querer ser definido exclusivamente por referencia a sí mismo como uno u otro —su meta es ser sí mismo, con perseverancia en su propio ser, por lo que se realiza su propio programa de vida—. El camaleón irá administrando hábilmente las apariencias, a fin de no dejar percibir en lo más mínimo su alteridad intrínseca en relación con el medio. Cualquier persona es miembro de

muchos grupos diferentes de los que pertenece, sin necesidad de ser contradictorio; estos le proporcionan una identidad potencial, que sería bastante importante según la situación —es un error pensar que la gente es la misma en todo el mundo, ya que uno se expone a la diferencia, de muchas maneras distintas, sin catalogarse en una única dimensión—. Mas, el advertir esta pluralidad de identidades en un solo sujeto aún resulta una idea algo complicada. Amartya Sen (2007, p. 45) menciona que existe una clase de reduccionismo llamada filiación singular, concepto que se opone a la indiferencia hacia la identidad. Esta presupone que cualquier persona está sometida a incluirse únicamente a una sola colectividad: planteamiento erróneo, debido a que se sabe que cualquier ser humano real pertenece a muchos grupos diferentes, por medio del nacimiento, las asociaciones y las alianzas —con el Poeta es un caso excepcional, no solo es distinto para sus amigos que tiene en un determinado grupo social, como en el colegio o su entorno, sino que es diferente con cada persona que conoce: en el Leoncio Prado no se comportará de igual modo con el Esclavo que con el negro Vallano, el serrano Cava o el Jaguar. Este protagonista se ha adaptado a una forma conveniente para interrelacionarse eficazmente.

2.1.1.2.3. En el Poeta, es necesario observar cómo en él se ejerce la programación, la cual consiste, según Landowski (2009, p. 30), en el permiso existente al sujeto en interactuar con tranquilidad, de una manera mecanicista y regular (continuidad); esta busca la transformación de los estados ($S \rightarrow O$), ya sea en un objeto o un sujeto tomado como objeto —Lacan (1997, p. 94) sostiene que el hombre se convierte en signo, elemento y objeto del

intercambio reglado—. Ahora, para que este objeto sea programable, por parte de un sujeto, es necesario que desempeñe su rol temático o esté programado. Inmediatamente, se cumple el «hacer ser» con respecto al individuo. En la novela de Mario Vargas Llosa, se observa cómo existe esta formalidad que permite visualizar el modo de llevar las relaciones con los objetos; en especial, con Alberto Fernández. La idea que tiene del bien está bien definida; sabe que esta le producirá un verdadero placer (el ayudar al Esclavo ante mucha violencia, el enamorarse de Teresa, el de proclamar la verdad al delatar las malas acciones de su sección o el luchar para hacer justicia por la muerte de su compañero). El Poeta cumple un doble rol en los procedimientos del lenguaje: primero, es un destinador por la razón de que asimila las concepciones del bien y el mal que se desarrollan en sus círculos sociales; y, segundo, es un destinatario porque manifiesta lo aprendido como destinador con mucho cuidado, puesto que él resulta ileso y sin secuelas que dañan su integridad. Cree sentirse capaz de organizar su vida, sin que las circunstancias alteren el rumbo de sus anhelos personales, tal como se aprecia en el diálogo establecido con el Esclavo.

—Es por eso que estás fregado —dice Alberto—. Todo el mundo sabe que tienes miedo. Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida.

—Yo no voy a ser militar.

—Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman.

—No me gusta pelear —dice el Esclavo—. Mejor dicho, no sé.

—Eso no se aprende —dice Alberto—. Es una cuestión de estómago.

—El teniente Gamboa dijo eso una vez.

—Es la pura verdad, ¿no? Yo no quiero ser militar pero aquí uno se hace más hombre. Aprende a defenderse y a conocer la vida.

—Pero tú no peleas mucho —dice el Esclavo—. Y sin embargo no te friegan.

—Yo me hago el loco, quiero decir el pendejo. Eso también sirve, para que no te dominen. Si no te defiendes con uñas y dientes, ahí mismo se te montan encima.

—¿Tú vas a ser un poeta? —dice el Esclavo.

—¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero. Mi padre me mandará a estudiar a Estados Unidos. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos. Pero eso no quiere decir nada (Vargas, 2012a/1963, pp. 26-27).

La programación se trata de un hacer advenir (llegar) (Landowski, 2009, p. 81), que puede alcanzar resultados beneficiosos, como también desagradables. Si una programación presenta dificultades, puede frustrarse y conseguir lo insignificante o lo riesgoso. Aquello ocurriría, siempre y cuando, existiera una falta de saber hacer que se presencia como una limitación en los comportamientos humanos, quienes tienden a depender de la motivación y el principio de intencionalidad. Eric Landowski (2009, p. 39) señala que hay dos formas de motivación: la *strictu sensu*, la cual motiva al «inventor de lo cotidiano» (el sujeto deseoso de cuestionar a cada instante) para redefinir el sentido que atribuye a las prácticas de los objetos —se fundamentan decisiones para abolir o instituir determinadas prácticas—: modo con el que construye diariamente su propio mundo, en cuanto se trata de un universo significativo. El Poeta tiende muchas veces a esta manera de motivación: se autoprograma para que la relación con los sujetos esté restringida entre un término medio del uso del bien y el mal. En segundo lugar, encontramos una motivación que se limita a acompañar la realización de los programas de comportamiento socialmente regulados, en la que se explicita el valor simbólico que es posible asociarle. Se trata de una modalidad consensual, que subyace

en la ejecución de las prácticas instituidas. Esta motivación sin cuestionamientos es muy notoria también en el Poeta, quien no pretende abandonar el Colegio Militar por más violencia e injusticias que se presenten en ese ámbito.

2.1.1.2.4. Asimismo, debe tenerse en cuenta que para regular las conductas del Poeta es necesario el ajuste, el cual es definido por Landowski (2009, p. 48) como la capacidad de sentirse recíprocamente; es decir, un hacerse conjunto. Para explicar esta modalidad, es necesario conocer algunos términos que determinan la función del sujeto en cuanto acomodación frente a una instancia. Existen dos tipos de sensibilidades susceptibles que se encargan de fundar los procesos de ajuste. El primero es la sensibilidad perceptiva, la cual permite experimentar, por medio de los sentidos, las variaciones perceptibles del mundo exterior (ligadas a la presencia de otros cuerpos-sujetos o los elementos del mundo-objeto) y facilita también sentir las modulaciones internas que afectan los estados del cuerpo propio. En la novela, se refiere al impacto que tiene la sociedad violentada en cada uno de los personajes y cómo estos adoptan una postura a seguir, a partir de aquella degradación (el Poeta se inclinará por un comportamiento convencional, en el que él no resulte agredido ni sea objeto de burla). El segundo tipo es denominado la sensibilidad reactiva, que se encarga de interpretar el conjunto de soluciones de continuidad, en términos de sensaciones diferenciadas. Por ejemplo, ocurre cuando se observan objetos sensibles que están contruidos por ciertos impulsos, de tal manera que reaccionan de modo exacto y al gusto de uno demasiado rápido. En el caso de *La ciudad y los perros* (1963), se ve

una distinción explícita: la ciudad es tomada como un elemento degradado que requiere de orden y ética; la escuela militar es vista como un lugar donde los cadetes aprenderán, con formaciones violentas, una buena conducta que les servirá como compromiso para enrumbar a su sociedad por un camino correcto. El hecho de que estos espacios estén simbolizados evidencia la eficacia del proceso de causalidad: prioridad de este segundo tipo de sensibilidad, la reactiva.

Con el tipo de sensibilidad ya explicado, se observa de qué manera el individuo hace su introducción en este organismo social. El sujeto debe adecuarse a un medio distinto del que proviene y ajustarse a la situación. De forma continua, se aprecia el modo como uno se adecúa a una sociedad y el conocimiento que adquiere de las costumbres de los internos, con la finalidad de analizar y relacionarse con los parámetros que rigen y deconstruyen aquellos espacios violentos. Pero no todo resulta provechoso, la función del Poeta consistió en adecuarse a esa sociedad sin derrocar a las entidades de poder, aunque, al ser invadido por la furia, logra enfrentarse al Jaguar, y, con ello, desequilibra su postura intermedia de no querer sobrepasar los límites ya establecidos por él mismo. Eric Landowski (2009, p. 63) señala que el ajuste es fallido a causa de una sensibilidad mal posicionada. Si el odio se introdujo en el Poeta, luego de que murió el Esclavo, lo más probable es que existiera una forma de reducir ese potencial de venganza al hacer justicia, pero otros factores son los que determinan que Alberto no tome la decisión correcta (la indiferencia de las autoridades militares en hacer público al responsable del

homicidio y la tolerancia de las actitudes violentas de los alumnos, en especial de las del Jaguar, provocan que el Poeta se sienta solo en el mundo).

2.1.1.2.5. Alberto Fernández tiene la peculiaridad de inducir razonamientos que desembocan en aserciones de la realidad. Se muestra más lúcido en crear e inferir, a diferencia del Esclavo y el Jaguar. Rápidamente, fundamenta la muerte de su amigo sin equivocación alguna; tal como lo demuestra al hablar con el teniente Gamboa, coherente y pretenciosamente, en el siguiente fragmento:

—Sí, mi teniente —dice—. Me hago responsable. Lo mató el Jaguar para vengar a Cava [...]. Todo fue por la consigna, mi teniente. Por lo del vidrio. Para él fue horrible, peor que para cualquiera. Hacía un mes que no salía. Primero le robaron su pijama. Y a la semana siguiente lo consignó usted por soplarle en el examen de química. Estaba desesperado, tenía que salir, ¿comprende usted, mi teniente? [...]. Quiero decir que estaba enamorado, mi teniente. Le gustaba una muchacha. El Esclavo no tenía amigos, hay que pensar en eso, no se juntaba con nadie. Se pasó los tres años del colegio solo, sin hablar con nadie. Todos lo fregaban. Y él quería salir para ver a esa chica. Usted no puede saber cómo lo batían todo el tiempo. Le robaban sus cosas, le quitaban los cigarrillos (Vargas, 2012a/1963, p. 329).

Las aclaraciones señalarían que el Jaguar, jefe del Círculo, ha empleado un acto de venganza contra el delator. Postulados que son ciertos y de los cuales no retira su perspectiva. En la cita que colocaré a continuación, se valora el énfasis de la delación del Poeta, quien está totalmente decidido en sus convicciones, juzga con la selección y la discriminación hacia el responsable del homicidio.

—¿Quién lo mató?

—*El Jaguar, mi teniente. Los otros dos, el Boa y el Rulos son un par de brutos, pero ellos no hubieran disparado. Fue el Jaguar* (Vargas, 2012a/1963, p. 331).

2.1.1.2.6. Un tópico que se desarrolla funcionalmente es la idea de hacerse notar en un espacio donde resultará de importancia la mirada que se tiene de cada uno, por lo que será de necesidad mostrar y construir un rasgo fundamental de dominación. Para Otto Klineberg (Domenach, *et al.*, 1981, p. 128), la violencia podría convertirse en una manera adaptativa de vivir: tolerable, aceptada y respaldada por los hábitos populares y la moralidad convencional, con los que se formará una subcultura, en la cual se plantea una agresividad intermachos o de competición, revestida con un aspecto defensivo del territorio. Será siempre un comportamiento adquirido, vinculado al acceso de objetos gratificantes y el establecimiento de jerarquías dominantes. Se manifiesta en una actitud agresiva o un combate real, con los que se permite el refuerzo de las pulsiones predatorias y los comportamientos agresivos en el dominante. Pero, muchas veces, esta actitud se patentiza de modo inusual; por lo tanto, se aludiría a una agresividad defensiva. Esta se distingue por caracterizarse como un comportamiento innato que es provocado por un estímulo doloroso, con el cual el desligue es imposible y se piensa, erróneamente, que la persona será recompensada. Ante esta actitud, se presenta una limitación que impide o detiene el constante progreso de la violencia: la punición y el enfrentamiento con acontecimientos no clasificables. Alberto Fernández sabe muy bien cómo debe comportarse para incluirse en el Colegio Militar sin que sea objeto de burlas. Una de las estrategias del Poeta, para no llegar a esa situación, es ofendiendo a quien trate de imponerse sobre él; el hecho de que insulte al negro Vallano con descalificativos raciales no

implica que este personaje sea racista, sino que se vale de cualquier artificio para que ni uno de sus compañeros lo derrote mediante la violencia verbal que representa a los demás. Todos sus enemigos o quienes traten de hacerle frente tendrán un motivo para ser menospreciados de alguna forma, así sea forzosa; de esta manera, evita que el personaje se quede callado por un ataque violento que atente contra su integridad. Alberto tendrá que repetir constantemente estas actitudes para evadir alguna manifestación de violencia ante su persona; no solo eso, deberá molestar también a la persona que destaca por su incompetencia y su debilidad: violentará al Esclavo, como lo hace la mayoría de su sección. Otra característica más en él se inserta al mostrarnos una figura del escritor. Como bien señala Enrique Páez (2001, p. 396), para ser un escritor, primero, se ha de ser un gran lector. En todo caso, el autor concibe inconscientemente que este personaje tiene el hábito de la lectura; por lo tanto, su dominio para escribir queda justificado. Pero no solo es la imagen del escritor la que desea imponer Alberto Fernández, sino que se autorregula a las exigencias adolescentes de los cadetes para escribir acerca de un tema que los conmueve: la pornografía. Al respecto, Tzvetan Todorov (2000) indica lo siguiente: «Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar» (p. 18). El Poeta alcanza cierto prestigio entre los cadetes, porque en sus novelitas denigra a la mujer y habla mal de ella; con esto, resulta posicionarse por encima del concepto de feminidad: lo critica y apoya, a su vez, la cultura machista.

2.1.1.2.7. En *La ciudad y los perros*, los cadetes pretenden imitar al Jaguar en todas sus actitudes, debido a que él infunde temor y respeto, características que provocan interés en los adolescentes del Colegio Militar. Aquel interés lo tiene, de manera implícita, el Poeta. Slavoj Žižek (2008, p. 44), desde su perspectiva lacaniana, determina que el deseo del hombre es el deseo del otro; lo que puede entenderse como cierta envidia generada por este, ya que se aprecia en el sujeto referente una obstaculización que impide el éxito de sí mismo, gratitud que no merece, según él, puesto que su persona se encuentra en igual o semejantes condiciones. Aristóteles (trad. 1990, p. 368) añade que son más envidiosos los que ambicionan honores. En el caso del Poeta, se observa que toma como modelo en su colegio al Jaguar, porque él posee casi lo más importante (respeto, amigos a su disposición y habilidad en pelear). Cuando el Esclavo conversa con Alberto, se revela esa actitud explícita.

—Y tú imitas la risa del Jaguar —dice el Esclavo, suavemente—; eso debería darte más pena [...].

Alberto ríe. Su risa se corta bruscamente.

—Es verdad —dice—. Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos? (Vargas, 2012a/1963, pp. 25-26).

Si el Poeta insinuara ser como el Jaguar, tendría que convertirse en una entidad monstruosa. Aquello parece ser posible cuando se desafían el uno al otro al estar encerrados por el teniente Gamboa en la misma celda. Un planteamiento similar era sostenido por Fernando Savater (2005, p. 99), quien observaba que la paciencia tiene un límite; sobre todo, si existe una recarga de inacciones ante conductas violentas e injustas que propaga el otro, ya que uno mismo se delimita al no ser realmente quien es. Por lo tanto, una persona con

un habitual genio puede desenlazar una actitud controlable, mientras que una que pierde los nervios ocasionalmente, podría llegar a desentrañar una acción de la cual él mismo no la cree posible de realizar en un estado normal. El Poeta, al pelear contra el Jaguar, no piensa en los resultados; es por eso que ese retorno al estado salvaje es propicio tan solo cuando se presentan situaciones de alto desarrollo de poder. De esta forma, uno que piensa en sí mismo y quiere superarse adquirirá la violencia al sentirse frustrado o imposibilitado de sobresalir.

2.1.1.2.8. El riesgo está presente en el personaje del Poeta. Este trance se produce cuando el individuo se expone a una situación en la que puede conseguir resultados desfavorables, ya sea por las circunstancias o las cualidades limitadas que él presente. En la novela de Vargas Llosa, hay un ejemplo considerable al observar cómo el Poeta pretende arrebatarse el poder al Jaguar. Se sabe que la ira que tiene hacia el líder del Círculo es pretexto para pelear contra él, pero ello no permite que adquiera de forma inexplicable toda una sabiduría callejera y un conocimiento de combate. El exponerse a pelear con el más temible de la sección del Colegio Militar podría conducirlo a un error fatal: salir lastimosamente dañado o morir, mas no vencer. Sigmund Freud (2004/1966, p. 436) diría al respecto que la necesidad misma podría obligar a un hombre a sacrificar su salud, siempre y cuando, el caso sea detectado y justificado como la única manera de evitar una inmensa desgracia, de la que sufriría él y un determinado grupo social. El Poeta, al enfrentar al Jaguar, quiere hacer justicia por la muerte provocada al Esclavo, el sufrimiento

infundido a los padres de la víctima y el ocaso espiritual que posee este protagonista al haber perdido a uno de sus mejores amigos.

2.1.1.2.9. A pesar de que el Poeta cuenta con la intención de imitar al Jaguar de algún modo, él se halla imposibilitado de serlo. Lo que lo hace distinto es su lado humano: Alberto Fernández cuando tiene que llorar lo hará, tal como ocurre por la muerte del Esclavo.

Varios le preguntaron qué había ocurrido. Pero él no les hizo caso ni pareció darse cuenta minutos más tarde, cuando Vallano, que marchaba a su lado, dijo en voz bastante alta para que oyera toda la sección: «El Poeta está llorando» (Vargas, 2012a/1963, p. 303).

Alberto pretende derrocar al Jaguar en una pelea, aunque no podrá, porque está imposibilitado físicamente y no sabe pelear tanto como él, carece de práctica constante de violencia.

2.1.1.2.10. Existe en el Poeta algunos rasgos del Esclavo, como el del silencio convencional. Este se aprecia cuando las autoridades del Colegio Militar Leoncio Prado lo chantajean; inmediatamente, él se convierte en un traidor. Alberto Fernández tiene dos momentos importantes en los que el silencio es relacionado con la cobardía y la protección personal. La primera ocasión se muestra cuando el Jaguar es acusado de soplón; en ese momento, la preferencia por no revelar la verdad se oculta tras el temor de que el Poeta podría resultar golpeado por toda la sección. La segunda oportunidad está cuando Alberto no debe mencionar nada en función del culpable del asesinato

del Esclavo, ya que de hacerlo será expulsado del Colegio Militar por haber escrito novelitas pornográficas.

2.1.1.3. La víctima de la violencia (dominado): el Esclavo

Sobre este tema, algunos críticos como María del Pilar Dughi Martínez, Sara Castro-Klarén, Casto Manuel Fernández y Claudio Naranjo han planteado la presencia del Esclavo como evidencia de que predomina la violencia en la sociedad; asimismo, se referiría a una castración simbólica (Dughi, 2004, p. 88) con respecto al personaje —la incapacidad de ejercer la agresión y el no agrado a las riñas—. Claudio Naranjo (2000, p. 92) precisaba algo notorio, que la presencia del masoquismo era indispensable por la postura sufriente y frustrada que tenía la víctima (expresada con el lamento y el reclamo), aunque se asimilaban también ciertos mecanismos de defensa: como el de mantener inconscientes pensamientos, percepciones, emociones e impulsos que amenazaban el bienestar y la configuración ideales.

Hasta el momento, la crítica literaria ha analizado al Esclavo como un personaje plano, es decir, con los mismos parámetros configuradores (incapacitado y con defensas bajas), mas no se ha evidenciado un enfoque en torno a sus posibles e implícitas modificaciones de conducta, las cuales serían propicias para su caracterización como entidad débil. Todo ello se explicará, en primer lugar, con la alusión de nueve detalles que construirían la identidad de este personaje. La primera consistirá en mencionar algunas características principales y la breve historia de Ricardo Arana, que aparece explícitamente en *La ciudad y los perros* (1963). La segunda característica retoma el término

lacaniano del «esclavo» para vincularlo con el personaje puesto en cuestión. La tercera trata sobre el término de «oso» empleado por Landowski, debido a que se ve conveniente aplicarlo hacia él. La cuarta, la manipulación desde el punto de vista del manipulado. La quinta, el tema de la no violencia que ejerce este protagonista. La sexta, su rol de víctima que cumple. La séptima, algunas características que construyen su identidad, al ser débil y temeroso, como señal de impotencia frente al agresor. La octava característica aborda los tópicos de la inhibición y la incomunicación. Finalmente, como noveno punto, se explicará un término psicoanalítico que encubriría la identidad del Esclavo, la mención de la castración simbólica, en función de la anulación y la saturación. Una vez que se termine de explicar las nueve características de este personaje, se proyectarán de manera convencional, junto a las particularidades del Jaguar y el Poeta, los triángulos jerárquicos que proporcionarán una interpretación más completa de la tríada protagonista.

2.1.1.3.1. Ricardo Arana (el Esclavo) es un personaje protagonista, que tiene una construcción psicológica mal formada por su familia, motivo por el que se apropia de ciertas actitudes de impotencia y rechazo a lo negativo, hasta el punto de llegar a ser manipulable e indiferente con los problemas que le acaecen. En el Colegio Militar Leoncio Prado, donde estudia, se le ha puesto como apodo el Esclavo, porque es una víctima constante de agresión por sus compañeros. Su construcción como entidad manipulable le impide tener éxito en sus relaciones con las mujeres; en el caso de Teresa (una chica que conoció por su casa), no es propicia una reciprocidad afectuosa, ya que el personaje siente demasiada timidez para patentarle sus emociones y vive solo

con la creencia de que se trata de un amor idealista, que ella desconoce. La única persona a la que le confesado algunas de sus trabas es al cadete Alberto Fernández, quien se convierte en su amigo; pero su amistad no durará para siempre, debido a que en el colegio se ha prohibido a todos el permiso de salir los fines de semana hasta que no se encuentre al culpable del robo del examen de Química, restricción que afecta psicológicamente al Esclavo, puesto que él sabe quién es el culpable y le obsesiona la concepción de estar tanto tiempo encerrado en el colegio sin poder vivir también libremente. Por lo tanto, él se convertirá primero en un soplón —después lo serán el Jaguar y el Poeta al delatar a la sección de conductas inmorales—, porque que acusará al serrano Cava del robo de la prueba, tal como se aprecia en uno de sus monólogos y el diálogo establecido, inmediatamente después, con el teniente Huarina.

Era la lengua ahora la cobarde: se negaba a moverse, estaba seca, la sentía como una piedra áspera. ¿Era miedo? El Círculo se había ensañado con él; después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza. Y, sin embargo, en el fondo de su corazón, algo lo acusaba. «No voy a traicionar al Círculo», pensó, «sino a todo el año, a todos los cadetes».

—¿Qué hay? —dijo el teniente Huarina, irritado—. ¿Ha venido a mirarme la cara? ¿No me conoce?

—Fue Cava —dijo el Esclavo. Bajó los ojos—: ¿Podré salir este sábado?

—¿Cómo? —dijo el teniente. No había comprendido, todavía podía inventar algo y salir.

—Fue Cava el que rompió el vidrio —dijo—. Él robó el examen de química. Yo lo vi pasar a las aulas. ¿Se suspenderá la consigna? (Vargas, 2012a/1963, p. 157).

Este personaje es asesinado después por el Jaguar. El motivo de su muerte se debe a que él cometió ese acto de delación.

2.1.1.3.2. Es válida la atribución lacaniana de esclavo para Ricardo Arana. Al respecto, Norbert Elías (1987, p. 457) sostiene que la configuración y los sentimientos de un individuo van ajustándose desde la niñez a la estructura de la sociedad; por lo tanto, si él percibe una violencia acumulada en su vida social cotidiana y es emanada con una presión continua y homogénea, lo más visible será que esta persona se rija por una forma de ser característica. Si un personaje es dócil, sumiso e incauto, lo más probable es que las acciones de la vida lo configuren así. Sobre la base del término de esclavo, es muy difícil catalogar a una entidad bajo esa modalidad como ciudadano también, ya que la privación de su libertad lo conduce a que viva en una realidad en la que la violencia es intolerable. Algunas pautas en función de la denominación de esclavo pueden apreciarse en el siguiente monólogo de *La ciudad y los perros* (1963), en el que el personaje se reconoce como tal.

Ahora ya no tenía esperanza; nunca sería como el Jaguar, que se imponía por la violencia, ni siquiera como Alberto, que podía desdoblarse y disimular para que los otros no hicieran de él una víctima. A él lo conocían de inmediato, tal como era, sin defensas, débil, un esclavo (Vargas, 2012a/1963, p. 156).

Al sentirse identificado de una manera y no plantearse alternativas de variabilidad conductual, se estanca la construcción de este personaje. Mayormente, su modo de ser se rige por la incomunicación. El hecho de que crea que el Poeta es su único amigo, no implica que exista una reciprocidad afectiva, el vínculo se mantiene de forma condicional.

—Eres el único amigo que tengo. Antes no tenía amigos, sino conocidos. Quiero decir en la calle, aquí ni siquiera eso. Eres la única persona con la que me gusta estar.

—Eso parece una declaración de amor de maricón —dijo Alberto.

El Esclavo sonrió.

—Eres un bruto —dijo—. Pero buena gente (Vargas, 2012a/1963, p. 152).

El Poeta solo siente algo de compasión por el Esclavo, debido a que él ve injusto que este personaje sea maltratado y sancionado sin merecerlo. Es otra la función que tiene Ricardo Arana hacia él, pues inspecciona y analiza las situaciones para que a partir de allí pueda actuar (de una forma correcta o inexperta). Lacan (1996/1975, pp. 19-21) afirmaba que el campo que le corresponde al esclavo es el del saber, será este un indicador que le cause más de un problema, puesto que este atributo es el que se le pretende quitar de manera oculta —el esclavo es el soporte del saber: posee un saber hacer—. El esclavo sabe muchas cosas, pero lo que más conoce es qué es lo que quiere el amo, aunque aún no lo tenga bien definido. Slavoj Žižek (2008, p. 56) validaría la idea de que el fantasma es quien le ha enseñado cómo desear: le basta tan solo observar cómo otra goza en su lugar para saberlo (como cuando el Jaguar y los otros muchachos sienten goce al burlarse de él o cuando el Poeta, en su remplazo, será quien se encargue de visitar a Teresa).

2.1.1.3.3. El concepto de oso se articula en este personaje. Landowski (2007/1997, p. 60) lo define como un simple animal social, que deja al descubierto esa prioridad de lo natural, su «querer ser», definido exclusivamente por referencia a sí mismo, sin dejar de obviar la misma meta: ser sí mismo, cueste lo que cueste, con perseverancia en *su ser* y realizando

su propio programa de «vivir su vida» —será el destino el que lo regule al final como producto—. El oso se desenvuelve explícitamente sin que le preocupe las miradas que tienen los otros de él, ya sean indiferentes, curiosas, aprobatorias o desaprobatorias. Él se coloca en una posición en contra de todo. Ricardo Arana cumple con esos requisitos: se enajena y se desvincula de los intereses de la realidad actual.

2.1.1.3.4. Asimismo, el Esclavo demostraría su configuración como manipulado. Alice Miller (1998/1980, p. 45) afirma que luego de que alguien ha sido descalificado de diversos modos, consecuentemente, es posible manipularlo. Los hombres pueden ser manipulados por medio de la coacción física, la tortura o el hambre, como también es posible formar arbitrariamente sus opiniones mediante una deliberada y organizada aportación de noticias falsas (que no las son en una sociedad libre, en la que usan persuasores ocultos que se encargan de esa función, como la televisión, la publicidad y cualquier otro medio psicológico). El Esclavo no es solo el objeto de burla para el Jaguar; asimismo, lo es para el Poeta, el Boa, el Rulos, el serrano Cava y todos los integrantes de su sección; aunque unos manifiesten ese sarcasmo con mayor interés y crueldad que otros.

2.1.1.3.5. Ricardo Arana sería partícipe de la no violencia. Norbert Elías (1987, p. 454) especifica que cuando se constituye un monopolio de la violencia surgen espacios pacificados, ámbitos sociales que normalmente están libres de esta, lo cual significa que uno está desligado de toda imposición, sin que exista por ello rastros de explotación. Al optar por la no

violencia, se permite una mejor redistribución y una mayor justicia en las estructuras; sin duda, un mecanismo de pacificación de la sociedad, el cual no debe confundirse con cobardía; este no debe ser predicado, sino practicado. El Esclavo es el notorio ejemplo de quien actúa con esta modalidad de vida; es Alberto Fernández quien lo resalta en una discusión que tiene con el Jaguar en el siguiente fragmento:

Era mucho mejor que tú [...]. Tú eres un matón, tú sí que eres un pobre diablo. El Esclavo era un buen muchacho, tú no sabes lo que es eso. Él era buena gente, no se metía con nadie. Lo fregabas todo el tiempo, día y noche. Cuando entró era un tipo normal y, de tanto batirlo, tú y los otros lo volvieron un cojudo. Solo porque no sabía pelear. Eres un desgraciado, Jaguar (Vargas, 2012a/1963, p. 398).

2.1.1.3.6. Es notoria la frecuente caracterización que posee este personaje como víctima. A esta, se la identifica como persona lesionada en un bien jurídico protegido, que está destinada al sacrificio, el sufrimiento y la exposición hacia un grave riesgo que permitirá la satisfacción de otros. Muchas veces, se logra como resultado su propia humillación pública y su autoaislamiento, motivos por los que es un infeliz. Rosario Ortega Ruiz (1998, p. 43) afirma que el alumno que es víctima de sus compañeros no cuenta con características homogéneas: puede ser un estudiante de buenos, malos o medianos rendimientos académicos. Con frecuencia, las víctimas de maltrato son escolares bien integrados en el sistema educativo; especialmente, en las relaciones con los adultos: atienden al profesor, son muy sensibles a las recompensas en cuanto a sus tareas académicas y provocan envidia y celos a los demás estudiantes. Asimismo, suelen tener un elevado nivel de ética, honradez, rectitud, autonomía, alta capacitación profesional y mucha

popularidad entre sus compañeros. Pero nunca es un solo factor el desencadenante ni el responsable. Hay muy buenos alumnos que, de igual manera, son muy hábiles socialmente y aprenden a ocultar sus intereses académicos, silenciar sus motivos y adaptarse a la dinámica de desenvolvimiento de los agresores; ellos no tienen problemas e, incluso, algunos pueden formar parte del grupo sin ser molestados. Conseguir evitar ser objeto de un grupo de prepotentes, es una habilidad social, que no necesariamente acompaña a los que disponen de buenas habilidades cognitivas. Es por eso que el Esclavo se cuestiona el porqué de su postura atacada: «En el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Solo a mí me miran como a un extraño» (Vargas, 2012a/1963, p. 163). El maltrato dependería de las habilidades sociales, las cuales son escasas en la víctima: está restringida e incapacitada de escapar de la tiranía de su verdugo, según Luis Rojas Marcos (Álvarez, 2002, p. 16); como también, es subyugada por la fuerza física o las imposiciones económicas, legales, sociales o psicológicas. Muchas veces, la víctima se culpabiliza de una situación que le desconcierta: informa cada uno de sus movimientos.

Podría hacerse una clasificación de cinco tipos de víctimas, los cuales reincidirían con algunos caracteres de la novela *La ciudad y los perros* (1963):

- a. Víctimas especialmente vulnerables o natas: son quienes poseen una mayor probabilidad de convertirse en víctima por diversas circunstancias. Se distingue entre factores personales (edad, estado físico o psíquico, sexo u orientación sexual) y factores sociales (posición económica, ubicación de la vivienda o

contacto con grupos marginales). El Esclavo sería partícipe de esa clasificación, más por la confrontación que tiene con personajes no pacíficos, por lo tanto, incompatibles con su estado de ánimo.

b. Víctimas totalmente inocentes: son aquellas que no han hecho nada para desencadenar la acción criminal, pues permanecen totalmente ajenas a la actividad del agresor. Para esta situación, si se replantea el motivo de la muerte del Esclavo, este personaje habría accedido a la delación por un medio no violento, aunque sí desesperante y agobiante; mas no fue un motivo exacto y justificado para asesinarlo.

c. Víctima por ignorancia: se trata de la persona que brinda facilidades para su propia victimización, sin saberlas. También, podría denominársela como víctima no participante, debido a que se encuentra desvinculada, previamente, del victimario: es elegida al azar. Al respecto, el Esclavo se convierte en un referente de burlas para los demás cadetes, y es el Jaguar quien inaugura ese campo referencial abusador para que los demás continúen molestándolo, ya que, de hacerlo, se estaría imitando a ese gran modelo utópico de aquella institución (al ser lo más violento posible).

d. Víctimas ocasionadas por relaciones próximas: como los casos familiares (malos tratos), sentimentales (asesinato por celos) o laborales (explotación). En *La ciudad y los perros* (1963), el maltrato más grave ejercido a Ricardo Arana es producto de la rivalidad que se genera con el Jaguar, quien no puede tolerar la actitud delatora que ha hecho al serrano Cava.

e. Víctima provocadora y participante: es la que con su conducta incita al hecho criminal. La provocación de la víctima opera y desencadena, ya sea voluntaria o involuntariamente. Al igual que dos de los puntos anteriores, el Esclavo se convertiría automáticamente en una víctima constante del Colegio Militar, puesto que está

imposibilitado de defensas y no cuenta con esa representación autoritaria de hacer justicia ante sus compañeros, motivo por el que es asesinado. Para el Jaguar, aceptar que el más inofensivo y atacado de los cadetes haya generado la expulsión de uno de sus amigos es una humillación para su persona, tanto así que siente mucha cólera, es irrefrenable.

2.1.1.3.7. Algunas cualidades que construyen la identidad de Ricardo Arana son la debilidad y el temor, que, a su vez, revelan su carácter de impotencia. En torno a ello, Mahatma Gandhi (2012, p. 4) señala que no se puede perdonar demasiado: el débil nunca lo hará, debido a que aquella acción solo sería atributo de los fuertes; por lo tanto, el ceder es debilidad; el volver atrás, cobardía; el faltar al deber, manifestar miedo y someterse a la afrenta. Sin embargo, ocurre también algo más notorio: el temor engendraría violencia y agresión; en consecuencia, conduciría un mal a otro peor. Daniel Defoe sostenía que el miedo al peligro es diez mil veces más terrorífico que el peligro mismo; de la misma manera que tener la concepción sobrevalorada del miedo por parte de quienes creen que van a sufrir algún mal de las personas, los objetos o los momentos que pueden provocarlo. El Esclavo es un personaje ideal con respecto a este tema, porque se observa mucha retención en sus acciones que desembocan en acusaciones o respeto al código moral establecido por su institución, como cuando hace la siguiente declaración: «Nunca he tirado contra —dijo el Esclavo» (Vargas, 2012a/1963, p. 161).

Sigmund Freud (2004/1966, pp. 449-450) propone que el miedo se focaliza en una determinada causa objetiva —a diferencia del susto, que es el

efecto de un peligro inesperado, sin que se genere un estado previo de angustia; el hombre se defendería contra el susto por medio de la angustia—. El Esclavo se siente incapaz de enfrentar ese ambiente violento; la única forma de resarcirse es murmurando o contándole al Poeta sus angustias y sus anhelos de justicia; por consiguiente, se convierte Alberto Fernández en una especie de confidente para él.

2.1.1.3.8. Es propio en el Esclavo ser inhibido y poco comunicativo. Sobre la base de esa caracterización, Henri Laborit (Domenach, *et al.*, 1981, p. 64) define la inhibición de la acción como un comportamiento asimilado: requiere el aprendizaje de la ineficacia de la acción. Asimismo, se vincula con el maltrato social, el cual incluye el control constante de las actividades, que provocaría el autoaislamiento de la víctima, con la finalidad de no enfurecer al maltratador, y así evitar ponerse en evidencia ante amigos o familiares. La amenaza de violencia directa o indirecta, según Norbert Elías (1987, p. 383), también conseguiría determinados peligros a aquellas personas que tienden a permanecer en un estado de soledad. Estas consecuencias logradas son los sentimientos de inseguridad e inestabilidad social, que afectan su autoestima y lo devuelve con una imagen deteriorada o empobrecida de sí mismo. Se convierten en sujetos más ansiosos, cautos, sensitivos y temerosos de los otros chicos. En la novela de Vargas Llosa, se muestra cómo el Esclavo desconfía de las personas y sus amigos. El diálogo para él se presenta como una amenaza, ya que todos son dignos de desconfianza y escepticismo; uno podría ser soplón y murmurar lo comentado a un tercero, sobre la base de su persona, para que él mencionara al victimario del castigo que se merece

(reprimenda que se rige, según sus degenerados criterios). La víctima se posiciona en un plan de desconfianza contra la colectividad, sea cualquiera el motivo.

¿Cómo fiarse de Alberto? No solo se había negado a escribir en su nombre a Teresa, sino que los últimos días lo provocaba constantemente —a solas, es verdad, pues ante los otros lo defendía—, como si tuviera algo que reprocharle. «No puedo fiarme de nadie», pensó. «¿Por qué todos son mis enemigos?» (Vargas, 2012a/1963, p. 160).

Sus defensas y sus niveles de integración social se reducen; por lo tanto, permite que sea objetivo fácil de manipulación. Sienten también una mayor preocupación por la humillación y el rechazo —tras una agresión, la víctima se siente impotente, con miedo a que el ataque reincida (ansiedad, angustia o abatimiento), e incluso le reprimen sentimientos de culpabilidad en relación con los hechos—. Estas características se desencadenan, porque al individuo se le ha privado de todo reconocimiento y carece de asertividad social. Otra característica más que impide que la víctima se enajene es cuando siente vergüenza por diversos motivos. Aristóteles (trad. 1990, p. 345) planteaba que la vergüenza es una fantasía que concierne a la pérdida de reputación, ocasionada al no participar de lo bello a lo que frecuenta el resto; por tal motivo, uno sentiría vergüenza mayor al convivir o ser visto por un público que conoce sus actos. Esta manera de intimidarse no es simplemente pasividad, sino que está activamente asumida: si la víctima es agredida, no tendrá nada de qué avergonzarse; pero si goza al ser violentada, entonces sí merece sentir vergüenza. Por lo tanto, la pasividad asumida activamente significaría encontrar goce en una situación pasiva, en la cual uno está designado. El Esclavo, por más que denuncia al serrano Cava, sigue

asumiendo ese rol pacífico: no se involucra con nadie, no insulta, no actúa con violencia, no odia de verdad.

2.1.1.3.9. La castración simbólica en Ricardo Arana es evidente, en tanto que se percibe una anulación y una saturación con respecto a su conducta. Lacan (1996/1975, p. 13) grafica esta actitud de cobardía con la fórmula S, acompañada de una barra (\$). Esta expresa al sujeto en tanto dividido, tachado, anulado y marcado; producto simbólico que representa una pérdida en el individuo, la cual es vinculada con el objeto «a» (un elemento que se ha desprendido de la persona para provocar en ella un estado de castración). Esta privación de su objeto-valor, sufrida por el sujeto, es una modificación que le afecta como paciente, ya que su deseo personal está notoriamente implicado con la ausencia (Lacan, 2006/2004, p. 55). El afectado ha cedido en su deseo, y, por lo tanto, se ha traicionado consigo mismo. Se encuentra muerto, simbólicamente, en la mayoría de los planos que lo configuran —para Sigmund Freud (2004/1966, p. 458), la angustia y la restricción sexual son directamente proporcionales; es por aquel motivo que puede relacionarse el fracaso del Esclavo con Teresa junto con la forma de vida reprimida que lleva en el colegio—; ante ello, se encuentra imposibilitado de componerse ontológicamente: se limita a ascender y perfeccionarse como un ser humano libre de restricciones internas. Esta peculiaridad se observa con el Esclavo, quien no escala ni una posición social en *La ciudad y los perros* (1963): su configuración como personaje reprimido se lo impide —según Lubomir Doležal (1999, p. 230), la autoanulación y la saturación cultivan el fracaso de la autenticación en la novela, es por eso que el lector determina su juicio crítico

al presenciar que no se comete justicia por los actos de violencia y cinismo de los personajes—. Si la violencia deshumaniza al contrincante, no será nada sencillo adoptar ese rol marginal: optará por algunos mecanismos de resistencia y represión. Por ejemplo, algunos indicadores emocionales y conductuales que presenta este tipo de personas se estiman en sus retrasos de desarrollo físico, emocional o intelectual; también se nota una extrema falta de confianza en sí mismo y pocas ganas de vivir. Aquellas características se agudizan en el Esclavo cuando se le ha privado de libertad: sus monólogos y sus diálogos revelan esa carga emotiva que lo caracteriza como impotente y débil.

2.1.1.4. Los triángulos jerárquicos o el ciclo de la violencia para su construcción y su alteración

En esta sección, se mostrará la construcción que presentan los distintos triángulos jerárquicos —por estos, se entiende una estructura de grados o rangos que se establecen, según las condiciones humanas de cada personaje, ya sea en mayor o menor intensidad— dentro del Colegio Militar Leoncio Prado y en función de la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). La manera de composición se representará en cada caso en gráficos de triángulos, en los que se colocará un valor determinante de forma gradual y descendente; con ello, se reducirá su potencial. Aquella determinación que se hará no tendrá una validez absoluta, puesto que los planteamientos señalados tendrán a descomponerse con la lógica de la misma novela —no sucede lo mismo con los grados militares de los oficiales, los cuales son invariables y respetables; por ejemplo, el general tiene un rango mayor que el del coronel y

el comandante—. En esta ocasión, se apreciará que las jerarquías logradas en esta sección son alterables y variables; por lo tanto, tendrán la oportunidad de ser deconstruidas. Las modificaciones se presentarán de una manera cíclica (no dialéctica ni trascendente); es decir, la jerarquía superior queda totalmente destruida por factores que provienen inesperadamente de posiciones inferiores; con ello, el rol excluido o poco simbolizado alcanzará la cima momentáneamente, pero esa colocación será transitoria, ya que se encuentra ubicada en un círculo vicioso, en el que la violencia, en la mayoría de los casos, ha permitido que las catalogaciones se inserten en una mecánica de ida y vuelta —en términos semióticos, se diría que hay presencia de embragues y desembragues constantes de situaciones ya conocidas—. Al observar que en los siguientes tratados no predominará un molde absoluto de categorías que definan a los tres personajes principales en sí, se asume que el Jaguar, el Poeta y el Esclavo son personajes redondos (y no planos), debido a que ellos irán cambiando de actitudes (implícita o explícitamente) por las circunstancias que se presentan en el texto; ello es facilitado a la vez por la historia que nos brinda el narrador con respecto a sus vidas particulares (en el caso del Jaguar, se ve su crecimiento desde pequeño hasta que logra casarse con Teresa).

Como son diversas las cualidades que permiten que se hable de triángulos jerárquicos en torno a los protagonistas (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo), se dividirá esta sección en trece tratados, los cuales irán graficados con su respectiva jerarquía construida y alterada. El primer segmento explica la estructuración alterada que se observa con los grados académicos en el Colegio Militar Leoncio Prado que se plantea en la novela. Como segundo

punto, se halla el tratamiento jerárquico de los cargos asignados por los alumnos mismos, como los brigadieres, los imaginarias o, su contraparte, la composición delincuencial de la banda del Círculo. El tercer apartado alude a la mecánica temporal de combate, la cual se rige en intensidad por las variables de ataque, defensa y contrataque. La cuarta jerarquía hallada son las formas de combate, en las que el miedo o la autoconfianza se rigen como predominantes para asegurar la victoria o la derrota de una pelea. El quinto tratado abarca el modo como un cadete del Leoncio Prado se convierte en un soplón; se demostrará que esa actitud es equiparable al sentirse el personaje totalmente desprotegido. La sexta categoría aborda la ruptura del orden tradicional de las interacciones, las cuales están caracterizadas por ser simétricas (al establecer un contacto físico y verbal con un agente de iguales condiciones) y asimétricas (al existir incompatibilidades entre sujetos); con la finalidad de lograr un estadio momentáneo, cíclico y constante entre ambos modos. Se fundamenta en el punto número siete los niveles de aprendizaje, en relación con la disposición y el rendimiento que tienen los alumnos al ser portadores de una determinada cantidad de violencia. El octavo tópico revela la importancia que poseen los personajes en su interrelación con las mujeres en general. De forma similar, el noveno tema trata sobre la búsqueda de hombría, la cual se logra en la novela al contar con un mayor depósito de violencia, y la capacidad para dominar a los demás. En el décimo segmento, explicaré el recorrido de la violencia, que es tomado por los protagonistas principales, con la intención de ubicar las transformaciones internas que sufren estos por sus actos y su manera de introducir una nueva modalidad de accionar. Finalizado este bloque, se desarrollará el decimoprimer punto, el cual consiste en renovar

la jerarquía impuesta por el tópico de victimización (la víctima en función del victimario), para poder señalar que la alteración infundada desordenaría las utopías causalistas de agresión (si el ser víctima implicaba comportarse de una forma ética correcta, pues ya no será así, esta adoptará con el tiempo una actitud de agresor; la misma transformación sucederá con el victimario con respecto a su posición de agredido). La decimosegunda temática explica los regímenes de sentido propuestos por Eric Landowski (la manipulación, la programación, el ajuste y el accidente); para ello, se tendrá en cuenta que estos se presentarán en una jerarquía alterable. Y, como último punto, se halla la explicación de las personalidades evolutivas manifestadas en la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo), la cual se manejará con la misma lógica que la de los anteriores triángulos jerárquicos —ante esto, se establece una conexión y un recorrido cíclicos entre los rangos mayores y menores—; a la vez, se articularán categorías que permitirán catalogar a los personajes como identidades alterables e indefinidas.

Para poder fundamentar los trece tópicos ya mencionados y brevemente explicados, se seguirá una estructura en particular.

Primero, se precisará sobre la construcción del tópico aludido, según sea la jerarquía abordada; luego, se hará el gráfico en un triángulo segmentado en tres partes, en las que se señala dónde se hallan el mayor y el menor potencial. Después de cada imagen, se explicará cómo es que la estructura planteada llega a alterarse por algún factor (en la mayoría de los casos, esto sucederá por la ejecución de la violencia en el rango inferior).

En resumen, se fundamentarán la construcción, el gráfico del triángulo y su respectiva alteración: de esta manera, se desarrollará la mecánica con la que se regirán los próximos trece postulados de las jerarquías protagónicas.

2.1.1.4.1. Los grados en el Colegio Militar Leoncio Prado

I. Construcción: Eva Hernández Grande (1999-2001, p. 147) argumenta que todo muchacho de colegio, que se encuentra cursando grados superiores, mostrará más comportamientos violentos que los de grados inferiores. Con esta deducción, puede inferirse una correlación en los años de estudios de los muchachos del Leoncio Prado con cierta agresividad que los caracterice.

En primer lugar, se encuentran los de tercer año de Secundaria, quienes son considerados los «perros». La valoración que define a estos estudiantes es el rol de aprendices de una vida rígida y militarizada a la cual se han sometido. El hecho de que sean ingresantes supone una carencia de conocimientos típicos de la vida militar, tales como la estructuración de las propias jerarquías sociales en ese espacio y el hecho de incluir la agresión en sus acciones dentro de ese ámbito secular.

En segundo lugar, con una posición más elevada que la anterior, se hallan los cadetes del cuarto año, quienes se caracterizan por tener constantes luchas con los del quinto año para lograr el poder, sin conseguirlo; mas lo que los hace particulares es la limitación con la que cuentan para comportarse

libremente (principalmente, abusar justificadamente de los «perros» o incumplir las reglas establecidas por los alumnos y los militares). Aquella restricción los coloca en una posición intermedia de poder (al ser inconclusa, suele resultar imperfecta). En un monólogo del texto, se alude a la idea que se tiene en general de los chicos que cursan este año: «Los de cuarto también son unos perros, más grandes, más sabidos, pero en el fondo perros» (Vargas, 2012a/1963, p. 187).

Finalmente, por encima de los dos años establecidos, se encuentran los de quinto. Ellos son los que ejercen su mayor violencia sobre los demás cadetes; ponen mayor énfasis en el abuso hacia los de tercer año, apodados los «perros». El hecho de estar en un grado superior que los demás implica que vean su posición de violencia como requisito para hacerse notar ante los demás cadetes. Bajo su criterio, son mejores de alguna u otra manera, y si no es verdad, se inventan razones para creérselas. La ética se desplaza en sus formaciones: recorrido inverso de moral que se instaura en los de quinto. En la novela, el teniente Pitaluga decía, en función de la formación del Leoncio Prado y los chicos del quinto año, lo siguiente:

—Se creen que el colegio es una correccional [...]. En el Perú todo se hace a medias y por eso todo se malea. Los soldados que llegan al cuartel son sucios, piojosos, ladrones. Pero a punta de palos se civilizan. Un año de cuartel y del indio solo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre lo contrario, se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros (Vargas, 2012a/1963, p. 210).

En el gráfico que se expone a continuación, se observa cómo es que impera la relación jerárquica entre los alumnos que cursan sus respectivos años de estudios con las variantes de la dominación y el uso de la violencia. Ante ello, se resalta que los que se hallan en la parte superior poseen un mayor depósito de poder con respecto al de los inferiores. Pero, algo importante, la construcción que se representa en los grados del Colegio Militar resulta variable ante una pequeña alteración que deconstruiría todo lo argumentado hace poco. Aquello se explicará luego de la apreciación de este triángulo jerárquico.

Grados en el colegio militar Leoncio Prado



II. Alteración: el hecho de incumplir el respeto y el sometimiento hacia los grados militares implica ya una ruptura del orden tradicional que impera en aquel colegio. Recalco que esto sucede cuando los integrantes del sector inferior derrocan a sus superiores. Esto es lo que ocurre al inicio de la novela, cuando el Jaguar logra mostrar su imagen de personaje violento y temerario; con ella, instaura un nuevo modo de regir al alumnado tradicional del Leoncio Prado. Erróneamente, también se asumiría que ser del grado mayor significaría valer más, en todos los sentidos, que un alumno de cuarto o tercer año;

tampoco sería necesario decir que los de quinto son mayores en edad que los de los grados inferiores (característica genética que justificaría su agresividad dominante), pues el Jaguar, no cuenta con la misma edad que sus compañeros y sabe pelear mejor que los alumnos mayores —la agresividad no aumentaría por la edad: son otros los factores que incidirían en ese resultado.

Al existir una modificación en el trato militar tradicional, se genera toda una serie descontrolada de variantes. Se desestructura toda relación establecida entre cadetes: los alumnos del tercer año (cuando estaban allí los protagonistas el Jaguar, el Poeta y el Esclavo) se regirán de otra manera cuando estén en cuarto o quinto año.

Por ejemplo, a Ricardo Arana no se le observará dominar a un «perro» cuando este curse grados superiores a los de tercero; como también, no se apreciará la derrota del Jaguar por ningún alumno desde que ingresó al Colegio Militar hasta que sus mismos compañeros lo derroquen.

Fácilmente, se crea un caos indeterminable que no durará mucho tiempo, pues una vez vencido el Jaguar, el orden tradicional en esa institución volvería a su misma vía formativa (el dominio del grado superior sobre el inferior).

2.1.1.4.2. Los cargos asignados por los alumnos

I. Construcción: en el Colegio Militar Leoncio Prado, hay cargos que caracterizan a los cadetes como entidades responsables del orden interno, pero también hay desorganizaciones que crean convenios para la realización de trabajos autónomos y mal fundados, como los del Círculo. Nuevamente, predomina una clasificación tripartita que obedece a una jerarquía de dominación.

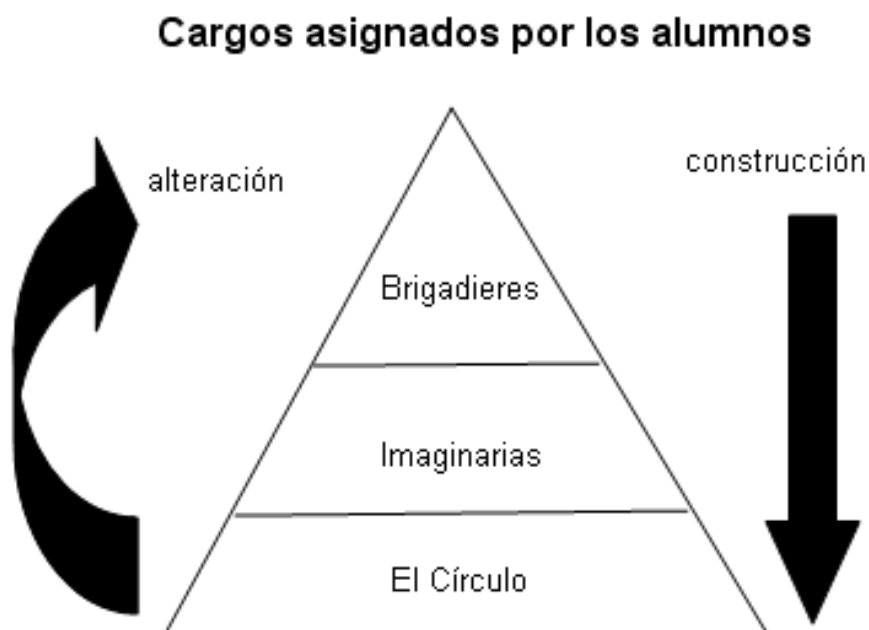
En primer lugar, se encuentran los brigadieres de secciones. Estos son conformados por cadetes que tienen altas calificaciones y poseen disponibilidad para responsabilizarse de sus demás compañeros —Aristóteles (trad. 1990, p. 253) diría que la superioridad que han alcanzado revelaría su virtud, característica principal de estos muchachos—. En distintas ocasiones, quienes cumplen este rol ayudan a los militares a informarles del orden y el desorden generados por los alumnos. Muchas veces, también, colaboran en el trato amical que exige la convivencia de tantos estudiantes. En una oportunidad, el brigadier Arróspide representa a toda la sección para denunciar al Jaguar de soplón, ya que su función consiste en proteger y resguardar a sus compañeros. Los brigadieres disputan bajo la concepción de la justicia, con la finalidad de disolver todo temor engendrado por los abusadores.

En una segunda etapa, se hallan los imaginarias. La responsabilidad que les demanda a ellos no es por mérito, como sí ocurre con los brigadieres, sino que su elección es por azar o decisión de las autoridades militares. El

simple hecho de que el rol que cumplen no sea de su agrado servirá para que tiendan a incumplir las reglas que se les asigna o, en todo caso, desarrollarán un trabajo deficiente. En una ocasión, el Jaguar no quiere desempeñarse en ese cargo asignado y será el Esclavo quien lo remplace por amenaza.

El tercer rango lo ocupan los del Círculo, quienes tienen al mando al Jaguar para ocuparse de actos informales y violentos. Roban exámenes, prendas de vestir, hacen bromas pesadas, se pelean con los otros cadetes y están comunicados de todo. Su creación se justifica por el hecho de que no les gusta cómo está siendo llevada a cabo la organización de los alumnos de quinto año, quienes solo pretenden abusar de los alumnos de grados inferiores. Ellos, en cambio, tratarán de dominar, conservar o modificar los instrumentos del poder permanentemente; para esto, utilizarán la violencia colectiva como su propia arma de lucha. Al respecto, Landowski (2007/1997, p. 20) señalaba que un grupo dominante, como buen asimilador, no rechaza a nadie; se siente, por el contrario, generoso, acogedor y abierto al exterior —el Rulos, el Boa y el serrano Cava no parecen ser los únicos del tercer año que asimilan la violencia para no dejarse golpear por los alumnos de quinto año, sino que toda la sección se vuelve partícipe y colaboradora de esa violencia colectiva—. Pero, al mismo tiempo, cualquier diferencia de comportamiento algo marcada, que se desligue de las normas y las bases establecidas, significará una extravagancia carente de sentido. Ello justifica que el Jaguar se sienta indignado y con ansias de venganza cuando el serrano Cava (miembro del Círculo) es expulsado del colegio.

La jerarquía mencionada se desestructura al percibirse que es esa pequeña banda delincuencial la dominante en los roles que cumplen los otros cadetes; por lo tanto, existiría una rebeldía inmoral por parte de los integrantes del Círculo. Esta anomalía se explicará luego de la inserción del triángulo jerárquico.



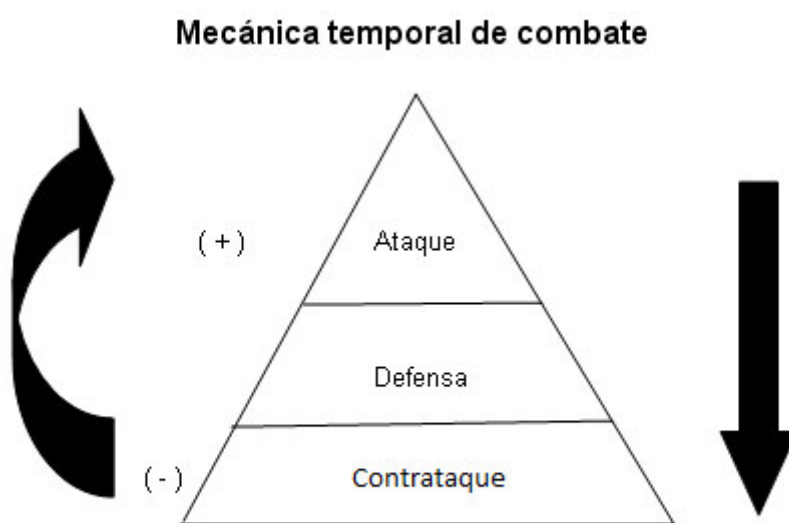
II. Alteración: según Lubomir Doležel (1999, p. 161), el agente subordinado está al servicio de quien ostenta el poder, pero eso también genera una contraparte: al desarrollarse todo mediante estructuras rigurosas de poder, como las militares, los subordinados se despersonalizan (no ocurre lo mismo cuando se trata de estructuras menos rígidas). Por lo tanto, quienes dependen amargamente de una autoridad están en la constante búsqueda de una rebelión potencial hacia quien manifieste el poder. El Jaguar es el principal rebelde del orden; como consecuencia, esto trae que los demás cadetes intenten imitarlo. Se cumple en este protagonista, lo que llama Hannah Arendt (2008, p. 57), la extrema forma de violencia, la cual consiste en la dinámica de

«Uno contra Todos» (cuando el Jaguar arrebató el poder a los imaginarios y los brigadieres, como también a diversos cadetes y autoridades); en oposición a la extrema forma de poder, que es «Todos contra Uno» (que ocurre cuando el Jaguar es separado de la figura de poder y terror que lo caracteriza, al acusársele de soplón por casi toda la sección). Los brigadieres también llegan a alterar su modo de ser, en el caso de Arróspide, debido a que permite que los alumnos tiren contra, roben o consuman alcohol y cigarrillos. El silencio sobre la maldad que visibilizan estos encargados los convierte en cómplices.

2.1.1.4.3. La mecánica temporal de combate

I. Construcción: en tanto proceso, todo ataque demanda una fuerza potente y agresiva (puede ser verbal o física). Ante ello, se encuentra un segundo agente que tenderá a defenderse (soportará toda agresión y permanecerá en silencio) y, finalmente, contratacará. En *La ciudad y los perros* (1963), quien manifiesta este ataque es el Jaguar (ya sea de forma directa, si es él quien se manifiesta físicamente, o de manera indirecta, si la agresión la ejecuta algún miembro de su partido). Lo cuestionable es que, en la novela, el contrataque posee una menor carga de agresividad, puesto que el Esclavo no recurre a la violencia para derrotar a sus agresores, sino para salvarse él mismo. El hecho de que se expulse al serrano Cava fue producto de las autoridades; Ricardo Arana solamente logró su libertad con la condición de decir quién era el culpable.

Ahora, si se tuviera que aplicar el mismo procedimiento con la defensa y el contrataque del Jaguar, las variables que componen la jerarquía cambiarían rotundamente. En el siguiente gráfico, se segmentan bien esos rangos propicios para un combate, mas el tratamiento desestructurado con respecto al Jaguar se explicará luego de ello.



II. Alteración: con el Jaguar ocurren varios casos. Estos se evidencian cuando lo ataca indirectamente el Esclavo por acusar al serrano Cava; asimismo, con el intento fallido de agresión por parte de los alumnos de quinto año por ser ingresante o perro; o al ser denunciado por las autoridades y llevado a una celda, al descubrirse su crimen contra Ricardo Arana. Ante todos estos ataques, la defensa del Jaguar no es tanto física, sino psicológica. Se vale de recursos para no salir perjudicado por mucho tiempo (rápidamente, busca un recurso al crear el contrataque mismo: con la venganza hacia el delator del serrano Cava con el asesinato, el maltrato a los chicos del quinto año y la acusación a su sección entera por practicar actos prohibidos). Su contrataque no queda únicamente allí: se desestructura, intenta colocarse en

posición de agresor, y, con ello, no dejarse conflictuar por nadie (crea el Círculo y, con ello, las constantes represiones físicas y psicológicas que recibirán los demás cadetes que pertenecen o no a su sección; para ello, adopta una postura silenciosa, agresiva y cínica, luego de que acusa a sus compañeros). Las defensas mayormente del Jaguar no suelen ser constantes: son temporales, duran corto tiempo; después, logra reponerse y contrataca con mayor violencia que la recibida.

2.1.1.4.4. Las formas de combate (el miedo contra la autoconfianza)

I. Construcción: en este tratado, se observará el nivel de confianza que tienen los personajes y las consecuencias favorables que pueden alcanzar mediante este. Al inicio de la novela, en un diálogo establecido entre Alberto y Ricardo Arana, se pone en evidencia una mecánica que sirve para hacerse respetar en el Colegio Militar (pelear y vencer).

¿Tú no has peleado nunca, no?

—Solo una vez —dice el Esclavo.

—¿Aquí?

—No. Antes.

—Es por eso que estás fregado —dice Alberto—. Todo el mundo sabe que tienes miedo. Hay que trompear de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida.

—Yo no voy a ser militar.

—Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman.

—No me gusta pelear —dice el Esclavo—. Mejor dicho, no sé.

—Eso no se aprende —dice Alberto—. Es una cuestión de estómago
(Vargas, 2012a/1963, pp. 26-27).

Aunque el diálogo final de Alberto no lo precise de manera correcta, será quien venza en las peleas el que gane el respeto de los demás, ya que cualquiera puede insertarse en una zona de combate; pero para poder ganar sí se requiere de una experiencia previa. Tal como sí se aprecia en un monólogo del Jaguar, cuando recuerda una de las formas que aprendió para pelear.

Ya me había trompeado en el colegio y peleaba muy bien, de chico mi hermano me enseñó a usar los pies y la cabeza. «El que se aloca está muerto», me decía. «Pelear a la bruta solo sirve si eres muy fuerte y puedes arrinconar al enemigo para quebrarle la guardia de una andanada. Si no, perjudica. Los brazos y las piernas se cansan de tanto golpear al aire y uno se aburre, desaparece la cólera y al poco rato estás con ganas de terminar. Entonces, si el otro es cuco y te ha estado midiendo, aprovecha y te carga». Mi hermano me enseñó a deprimir a los que pelean a la bruta, a agotarlos y a tenerlos a raya con los pies, hasta que se descuidan y le dan chance a uno de cogerles la camisa y clavarles un cabezazo. Mi hermano me enseñó también a manejar la cabeza a la chalaca, no con la frente ni con el cráneo, sino con el hueso que hay donde comienzan los pelos, que es durísimo, y a bajar las manos en el momento de dar el cabezazo para evitar que el otro levante la rodilla y me hunda el estómago. «No hay como el cabezazo», decía mi hermano; «basta uno bien puesto para aturdir al enemigo» (Vargas, 2012a/1963, pp. 348-349).

En la novela, se aprecian tres casos dentro de la tríada protagónica, en su relación con el poco o el vasto conocimiento de las peleas.

En una primera instancia, se halla el Jaguar. Este muchacho se formó en la calle, es por eso que pocas veces se le observa con miedo, casi nunca. Aristóteles (trad. 1990, p. 339) especifica que una persona que no tiene temores es porque en él predomina la confianza, y esta la poseen quienes no han sufrido ni un mal o han podido librarse de este a tiempo. Confianza que se transforma en desvergüenza, pero también insensibilidad ante los vicios o el

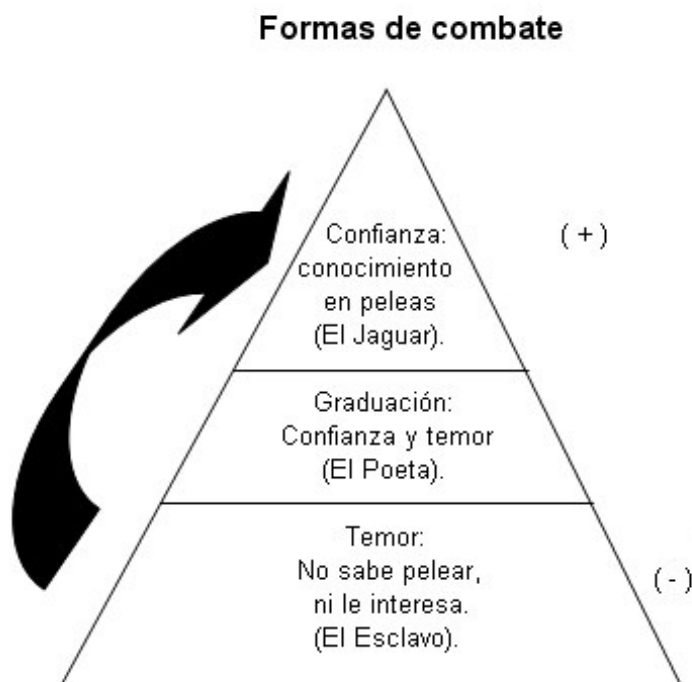
desprecio, debido a que quien se vale de lo terrible será muy difícil de que se apropie de los sentimientos compasivos, a la vez que irá tomando múltiples formas que lo destruirán como sujeto ético. En muchas ocasiones, no asumirá la responsabilidad de sus actos violentos, ni considerará el problema como propio. El Jaguar goza de ese estado: se jacta de ser el más fuerte y luchador de los cadetes.

Debajo de la primera posición, se halla el Poeta. Este personaje aplica la violencia en pocos casos, se hace respetar por medio de agresiones (más de carácter verbal). Se caracteriza por tener algo de conocimiento en función de la forma de pelear; en consecuencia, sus recursos empleados son de un nivel moderado o gradual. Su manera de combatir es algo torpe (no logra vencer ni hacer mucho daño al Jaguar cuando lo enfrenta). Eso sí, no se acobardará ante las peleas, ya que constantemente siente que su posición se halla arriesgada entre el temor y la confianza; bastará que muestre una actitud camaleónica para que no se represente tan callado e impotente como Ricardo Arana, como tampoco, sobrepase los poderes del Jaguar: las interacciones regidas con estos criterios permitirían una fácil socialización entre los demás cadetes.

El tercer rango, y el menos implicado, es el del Esclavo. En este, el temor a pelear es la primordial limitación y la causa verdadera de que se atraigan todos los pesares internos que puedan ocasionarle sus demás compañeros. En un diálogo que realiza Alberto Fernández con el Jaguar, se muestra la actitud con la que cuenta Ricardo Arana en torno a su reputación:

«El Esclavo era un buen muchacho, tú no sabes lo que es eso. Él era buena gente, no se metía con nadie. Lo fregabas todo el tiempo, día y noche. Cuando entró era un tipo normal y, de tanto batirlo, tú y los otros, lo volvieron un cojudo. Solo porque no sabía pelear» (Vargas, 2012a/1963, p. 398). El Esclavo no se ha peleado casi nunca en su vida (solo una vez, como se especifica en el diálogo que se citó anteriormente, pero no lo ha hecho en el Colegio Militar), tiene miedo (no posee cualidades violentas). En la novela, no se muestra ni un trato agresivo de su parte hacia los chicos de años inferiores (no bautiza severamente a los «perros» cuando cursa el quinto año, se obvia esa parte o no existe, aunque por tradición militar debería haberlo hecho).

Estas tres maneras de ver la tríada protagónica, con respecto a la confianza y el conocimiento sobre las peleas, permiten distinguir una clasificación jerárquica que activa la importancia del recurso de la violencia. ¿Pero qué sucedería si la violencia se ejecutara en el rango inferior? Se generaría toda una alteración en este establecimiento: la novela presenta esa cualidad. Esta modificación se explicará luego del gráfico del triángulo.



II. Alteración: si el Esclavo supiera pelear, hubiera derrocado al Jaguar; recuérdese que él pudo vencer el miedo al delatar al serrano Cava. Además, la fase de violencia se sostiene de forma compleja, puesto que es en sí misma un proceso de desequilibrio paranoico: busca destruir al otro, debido a que es peligroso; por lo tanto, se ataca antes de ser maltratado. Ricardo Arana sería quien transforma ese orden establecido de la violencia. Luego de ser una víctima constante y contar con motivos y conocimiento sobre cómo agredir, él sabe perfectamente qué es lo que ridiculiza y ofende más a una persona por experiencia propia. Prácticamente, está preparado para ser un transgresor de las leyes; mas no sucede así: en esta obra literaria, no ocurre el arrebatamiento del poder por parte del Esclavo. Él se queda en ese tercer momento de formas de combate, aunque sí pasa con el Poeta y el Jaguar: ellos atravesaron las tres etapas ya mencionadas. El Jaguar no sabía pelear desde el inicio: lo aprendió en la calle; eso le generaba autoconfianza, mas no de manera cabal (aprendió a luchar, pero no a cualquiera podía vencer); recién en el colegio logrará la

máxima jerarquía. Puede colocársele también a este personaje en el tercer rango cuando va a ser bautizado por los de quinto: él arrebató esa creencia y se coloca por encima de los agresores; por ello, consigue una deconstrucción jerárquica. Con el Poeta ocurre algo similar: no sabe pelear, lo aprende en el colegio y llega a posicionarse al nivel del Jaguar (al pelear contra él), aunque no consigue permanecer allí: regresa a su estado anterior e intermedio. De todos modos, en ese intento de arrebatarle el poder, se logra una alteración: no se trataba del más fuerte ni del que mejor sabía combatir, todo dependía de exterminar el miedo almacenado y enfrentarse para vengarse.

2.1.1.4.5. El soplón: la impotencia ante la desprotección

I. Construcción: en *La ciudad y los perros* (1963), se observa que el acto delativo cumple un rol esencial para conocer profundamente a los personajes. Como ya se señaló en temas anteriores, la tríada protagónica recurriría a la caracterización de soplón al encontrarse en una situación desprotegida y angustiada, en la que su reputación peligró y se estanca — podría vincularse con el autor, quien critica deliberadamente las fallas pedagógicas del Colegio Militar, perteneciente a una sociedad tercermundista—. El Esclavo acusa al serrano Cava, porque ya no hay quién lo ayude a vivir menos angustiado. El Poeta delata al Jaguar y su sección, puesto que piensa que nadie más que la Ley podrá castigar al homicida; él ni nadie podrán hacerlo. Finalmente, el Jaguar culpa a sus compañeros debido a que no quiere verse como único responsable, pretende implicar a los demás. ¿Pero cuáles son los criterios que permiten que esta acción se desemboque? La

relación que se establece cualitativamente es con el nivel de protección en contacto con la confianza de uno mismo. En un primer momento, se observa que una persona se siente más protegida cuando no existe la manera de desequilibrar su seguridad interna, que le permite no dudar de sus cualidades; esto también es permitido por la atmósfera de seguridad creada por toda una colectividad que acompaña al sujeto en cualquier situación (sobre todo, en momentos de peligro). En una segunda instancia, debajo de la primera, se hallaría un estado de emergencia en el personaje, ya que la protección y la compañía de los seres que salvaguardan al individuo se ven peligradas. Ante ello, el protagonista adopta una postura angustiada, en la que el silencio y la reflexión actúan de forma paralela; en consecuencia, crean suposiciones o porvenires —recuérdese la actitud insegura y enfermiza de Ricardo Arana durante la delación al serrano Cava—: ideas apresuradas que llevan a una verdad infundada (como cuando el Poeta cree que, de todos modos, el asesino del Esclavo es el Jaguar por cuestiones de venganza). Finalmente, debajo de los dos momentos anteriores, se halla aquel que se desvincula totalmente del apoyo moral colectivo, para refugiarse en una soledad destructiva; motivo por el cual el personaje tenderá a delatar al culpable que lo ha llevado a ese estadio autodestructivo.

Ahora que es más específica la jerarquía de los tres momentos que atraviesa un personaje para convertirse en un soplón, veremos, de igual manera, que no hay una importancia por encontrarse en la cima de estos estadios, pues la desestructuración se logra cuando el soplón vuelve a recuperar su confianza, y, con ella, consigue también insertarse nuevamente

en el rango superior de este triángulo jerárquico, el cual se graficará a continuación.



II. Alteración: esta modificación ocurre cuando el individuo se revela ante su posición denigrante de soplón, para recuperar nuevamente su confianza y su postura anterior. En este caso, es necesario que el personaje reconozca todo este proceso. Recuérdese en esta obra literaria cuando el Poeta es llevado a la celda junto al Jaguar: será en esa oportunidad en la cual logre ese tránsito de la inseguridad a la confianza: por un instante, piensa que no debería decirle al Jaguar que él mismo lo ha acusado, pero después cambia esa forma de pensar, le revela que él lo delató y no se quedará contento con ello, porque hará lo imposible para que lo metan a la cárcel. La capacidad de Alberto Fernández, en modificar su conducta, se logra por su afán de venganza —es la violencia nuevamente la que desestructura una jerarquía utópica establecida.

2.1.1.4.6. Las interacciones simétrica y asimétrica

I. Construcción: las relaciones interpersonales en *La ciudad y los perros* (1963) son necesarias para establecer vínculos recíprocos entre alumnos, a la vez que se coordinan algunas maneras de convivir sin problemas en el Colegio Militar Leoncio Prado. Lo más resaltante en este punto es distinguir el tipo de interacción que se articula en ese medio: la simétrica, la espontánea y la asimétrica.

El primer rango estaría conformado por la interacción simétrica. Doležel (1999, pp. 149-150) define este concepto como el recurso transitivo que es empleado por dos sujetos y distinguido como igual, para lograr una afección o un contrato físico directo entre emisor y receptor. Un ejemplo notorio es el de los integrantes del Círculo: todos ellos poseen algo en común, quieren quebrantar las normas e infundir el terror en el Colegio Militar por medio de actos peligrosos. La interacción entre el Jaguar y los otros miembros del Círculo sería recíproca y simétrica, puesto que el común denominador (la violencia) es similar en los integrantes, lo que les permite relacionarse con confianza y similitud de recursos y caracteres.

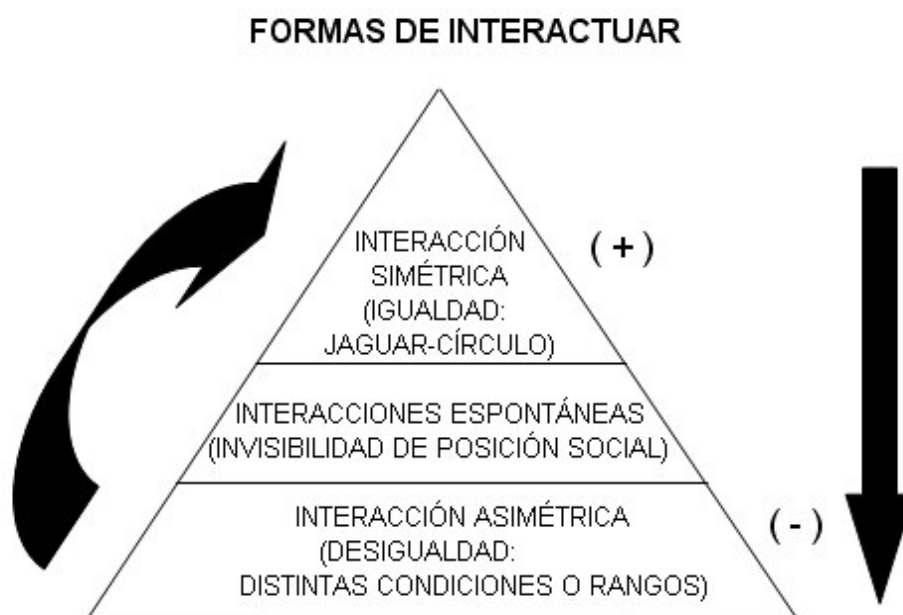
En la segunda posición, se hallan las interacciones espontáneas, en las que los tratos son desiguales, a pesar de que ambos personajes pertenezcan a un mismo rango. Por ejemplo, el hecho de estar en un mismo grado y una misma sección implicaría cierta regularidad en las relaciones sociales. Recuérdense los tratos conflictivos entre el Poeta y el negro Vallano, quienes

constantemente se enfrentan verbalmente para demostrar su supremacía. Otro caso de espontaneísmo se refiere al predominar una reciprocidad en la interacción, tomando en cuenta que los personajes que se confrontan pertenecen a dos rangos personales distintos (el Poeta, quien no es tímido ni temeroso, comparte sus experiencias con las del Esclavo, sin necesidad de que ellos lleguen muchas veces a la disputa). Estas desigualdades también provienen de qué tanto es respetado un sujeto que pertenece a una clasificación dominante —los del Círculo son temidos, pero lo es aún más el Jaguar.

Finalmente, está la interacción asimétrica. Doležel (1999, pp. 149-150) observa esta peculiaridad en el momento en el cual las personas realizan actos distintos durante el intercambio verbal o físico. Esta asimetría se nota en toda acción violenta que no puede ser defendida o igualada, como cuando los del Círculo o el Jaguar abusan del Esclavo, sin que él pueda enfrentarse exitosamente.

Ya que se observa que hay una clasificación notoria en las interacciones de los cadetes, ¿podríamos decir que eso es todo? ¿Existe alguna otra manifestación verbal y física que no entre en las denominaciones ya señaladas? Estas preguntas me llevarían a cuestionar lo siguiente: ¿cómo es posible que el Poeta, configurado como una postura distinta a la del Jaguar, logre colocarse a un mismo nivel para una confrontación y una pelea de verdad?, ¿sería esta actitud parte de una interacción simétrica o asimétrica?, o en todo caso, ¿se hablaría de un tránsito entre los dos estadios? Luego del

gráfico del triángulo jerárquico de los modos de interactuar, explicaré esa alteración.



II. Alteración: la discrepancia surge cuando un personaje de distinto rango modifica su manera de ser para entablar un diálogo o un combate con alguien que se encuentra por encima de él. El ejemplo más visible de la novela es cuando Alberto Fernández acusa al Jaguar y se pelean, no solo es en esa circunstancia, sino que después hay un trato simétrico que les permite revelar algunas confidencias (como el hablar sobre lo que piensan de ser soplón, el posible asesino del Esclavo o las conductas informales de sus compañeros de sección). Este salto cualitativo en el Poeta, como se observa, se logra mediante la violencia: coloca a ambos personajes a un mismo nivel para la confrontación, el debate y hasta una amistad inicial.

2.1.1.4.7. Los niveles de aprendizaje

I. Construcción: en esta oportunidad, cuestiono cómo es que la intensidad de violencia que acompaña al sujeto puede desintegrar la optimización en los rendimientos académicos; es decir, pretendo demostrar que es recíproco el énfasis ético con el educativo, de tal modo que los resultados obtenidos consigan una satisfacción personal o una contraparte. A partir de la novela *La ciudad y los perros* (1963), puede construirse una jerarquía convencional en torno a la forma con la que predomina el tratamiento de la educación y la postura ética.

Como primer factor, se hallan todos aquellos individuos que obtienen buenos resultados sin necesidad de obrar mal; en pocas palabras, son alumnos eficientes y modelos humanos a la vez. Ellos se preparan bien para los exámenes, rinden con éxito los cursos asignados y están conformes con la enseñanza que reciben en función de los rubros establecidos. En esta clasificación, se encuentra un personaje en especial, de acuerdo con la tríada protagónica, el Esclavo. Ricardo Arana no necesita negociar el examen resuelto de Química con el Círculo; más bien, él se dispone a ayudar, en una ocasión, a su compañero Alberto para que rinda exitosamente su prueba.

La segunda manera de incluirse en la educación y la ética es mediante una postura mediocre o intermedia. Aquí, se encuentran los personajes que rara vez estudian o lo hacen erróneamente cuando hay una urgencia; por ejemplo, una evaluación próxima. En relación con la conducta ética que ellos

manifiestan, esta se deja evaluar por sus comportamientos violentos, mas estos no son de gran gravedad, aunque sí se evidencian. Ejemplos de personajes de este tipo los conforma la mayoría de alumnos, pero especialmente lo consigue el Poeta, quien recepciona saberes y actúa de modo convencional tan solo para poder sobrevivir en ese medio caótico.

La tercera forma se encuentra en los estudiantes que sacan malas calificaciones. Rosario Ortega Ruiz (1998, p. 45) señalaba que un joven que abusa de los demás, rara vez, es un alumno académicamente brillante; más bien, suele estar en grupos que no obtienen resultados óptimos, sin importarle tampoco; esto es posible, porque al referirse uno a la exclusión intelectual, se muestra como producto la inclusión de la violencia en los humanos —el ejemplo más notorio del texto es el Jaguar: él recurre al robo y otros actos no permitidos para aprobar los exámenes; sus calificaciones son deficientes de por sí y su mediocridad profesional es la que se puede destacar en su destino.

Con respecto a estas tres maneras de apreciar el nivel de aprendizaje, puede rescatarse una clasificación que vaya ascendiendo, pero ¿qué ocurre entonces con el Jaguar cuando impartía conocimientos académicos a Teresa?, ¿se podría esperar que la maldad engendrara un bien? Estas pautas modificarían totalmente la segmentación que se acaba de hacer; por lo tanto, tendría que explicarse, luego del gráfico, qué es lo que produce la desestructuración del triángulo jerárquico de los niveles de aprendizaje.



II. Alteración: pensando tal vez que de un personaje, que se deja influenciar por los actos bélicos y antiéticos, no puede desprenderse un acto de bondad o una modificación de conducta, pues con *La ciudad y los perros* (1963) ocurre lo inesperado. Vargas Llosa intenta plantear un modelo humano que se caracterizará por su reivindicación personal en la sociedad. El Jaguar no necesitó ir a una cárcel de verdad, luego de la muerte del Esclavo, para reflexionar sobre su vida, ya que bastó que se le brindara la oportunidad de aprovechar su existencia en hacer obras buenas (recomendación que le brinda el teniente Gamboa al cadete cuando se está retirando del Colegio Militar). En fin, el cambio es notorio en el Jaguar, debido a que pasa de ser un frustrado intelectual a un individuo trabajador, responsable y empedernido por la superación —determino que esta actitud no solo la logra cuando el Jaguar sale del Colegio Leoncio Prado, sino que anteriormente ya mostraba indicios al educar a Teresa; este comportamiento lo hacía propio para que él fuera aceptado por aquella chica que le gustaba—. Las modificaciones constantes y

convencionales permitirían desestructurar este nuevo triángulo jerárquico; en consecuencia, se establecería el rechazo a la catalogación individual de los personajes.

2.1.1.4.8. La experiencia fémina

I. Construcción: la mujer en *La ciudad y los perros* (1963) es un incentivo que dinamiza a la tríada protagónica para conseguir un cambio de identidad notorio. Puede ser considerado como un incentivo que altera la personalidad, pero también es parte de la evolución humana o el crecimiento psicológico de cada individuo. La progresión mencionada consiste en el tránsito de un tiempo de soledad e imperfección a otro, en el que el aprendizaje en función de la conquista de las mujeres es requisito para lograr la confianza de cada personaje. Estas modificaciones se observan gradualmente; sobre todo, en tres etapas, las cuales se explicarán a continuación.

La etapa más desarrollada es la que se alcanza por un alto nivel de confianza en relación con las mujeres, teniendo en cuenta que el individuo ha atravesado antes por un estadio de timidez y otro de conocimiento de la situación. En este rango, se halla el Jaguar, quien ha logrado una autoestima que le permite interactuar con las mujeres de forma más directa (si necesita tener sexo con alguien, se irá a un prostíbulo; y si requiere de la compañía de una chica para enamorarla, la conseguirá con ciertas artimañas, como ocurre con Teresa).

En la etapa intermedia, se aprecia un conocimiento, aún imperfecto, con respecto a la manera de enamorar y tratar bien a una chica. El Poeta se encuentra en esta posición. Lo predominante en este período es que el personaje, a partir de lo que conoce, pondrá a prueba lo aprendido; es decir, su función se caracterizará por una dinámica dialéctica constante, por la que los variados intentos construirán su aptitud de conquistador. Recuérdese que Alberto acude a un burdel para acostarse con la Pies Dorados, será a partir de allí que el Poeta irá complementando todas aquellas acciones que le permitirán, supuestamente, conquistar a la mujer que quiera. Pero el ámbito en el que mejor se articula esta etapa es cuando Alberto está con sus amigos de su entorno social miraflorentino (Tico, Pluto, Marcela y otros), y no tanto en el Colegio Militar (donde predomina más la degradación y la mala imagen de la mujer), porque sus amigos del vecindario, continuamente, lo retan: le presentan chicas, lo llevan a fiestas, comentan sobre algunas mujeres que le gustan, le recomiendan con quién debe declararse, etc. El Poeta está en una etapa en la cual quiere aprender de las mujeres; por eso, no le importará si por error se contacta con alguien equivocada, como sucede al besar a Teresa, a quien considera fea, motivo por el que la dejó después.

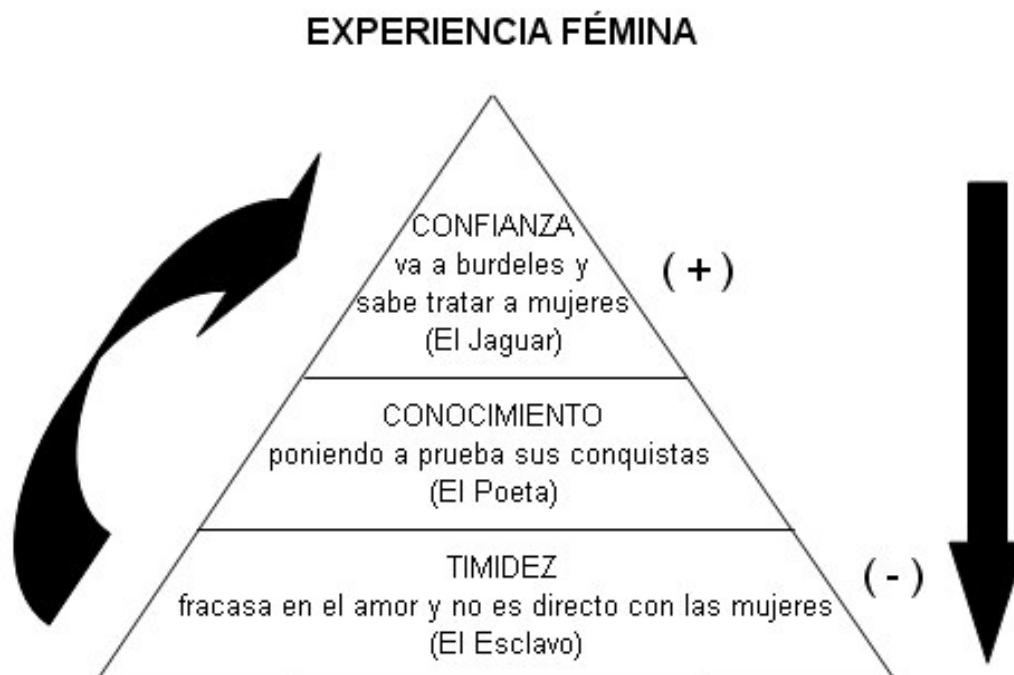
El tercer estadio se caracteriza por manifestar una atmósfera de timidez y baja autoestima en el individuo. El Esclavo se introduce en ese ámbito. Él es un inexperto en el trato con las mujeres, no tiene la osadía para conquistar a una personalmente, recurre a su compañero Alberto Fernández para que le haga llegar una carta a la chica que le gusta (Teresa) y, constantemente, está

pidiendo consejos junto con perspectivas para actuar, como si se tratase de un títere manipulable de su propia voluntad.

La pregunta a partir de los tres momentos que se han visto en función de la mujer sería la siguiente: ¿el tercer momento, el de la timidez y lo inexperto que resulta un sujeto al no tratar bien con las mujeres, es un estado diacrónico?, ¿los personajes que se hallan clasificados en este período quieren seguir allí?

El Esclavo quiere conquistar a Teresa; el Poeta y el Jaguar no se sienten realizados si no están en contacto con alguna muchacha.

Los personajes quieren entablar una relación con alguna mujer por encima de todo; es por ello que ocurre también una deconstrucción en este triángulo jerárquico, el cual se graficará a continuación para explicarse sus variables.



II. Alteración: en la última etapa, la de la timidez, se han encontrado a los integrantes de la tríada protagónica (el Jaguar, el Esclavo y el Poeta), aunque esta no es del todo satisfactoria. Ellos, al igual que los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, pretenden ser como el Jaguar; es decir, anhelan hallarse en su misma posición. Esta clasificación se desvirtúa, ya que el interés por la satisfacción personal lograda al poseer una mujer es relevante para estos personajes. En algunas ocasiones, la violencia será la que permitirá ese ascenso radical que desestructurará lo establecido; pero también es la sociedad la que demanda que los sujetos se interrelacionen correctamente para no ser atacados psicológicamente.

Finalmente, un motivo definitivo es la evolución humana: el hombre aprende a enamorar, porque su ciclo de vida le demanda vivir acompañado de una mujer.

2.1.1.4.9. La búsqueda de hombría

I. Construcción: no basta ser hombre dentro de una sociedad por el hecho de poseer el órgano sexual masculino, debido a que existe una serie de criterios que deben ser cumplidos para que alguien se clasifique como tal, en mayor o menor intensidad. Aristóteles (trad. 1990, p. 390) sostenía que eran más varoniles los más poderosos, puesto que son ellos los que ansían más honores que los ricos —la posición socioeconómica no limitaría la adquisición de esta distinción—. De la misma manera, Sartre (Arendt, 2008, p. 50), quien argumentaba que un hombre se siente más como tal cuando se impone a sí mismo y convierte a otros en instrumentos de su voluntad, lo que le proporciona, a la vez, incomparable placer. Es por ello que, en el Colegio Militar Leoncio Prado, se sigue una lógica de convivencia para alcanzar posiciones respetables y seguras. En un diálogo que tiene el Jaguar, él comenta lo siguiente: «En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa» (Vargas, 2012a/1963, p. 398). El Jaguar y quienes practican la violencia se sienten más hombres al actuar con esa orientación mal fundada. Requieren de la necesidad de abusar de los otros cadetes por medio de bautizos, agresiones sin motivos o riñas. Estas acciones las realizan mediante puñetes, patadas y órdenes informales —como nadar de espaldas en una cancha de fútbol, ser masacrados, hacer una serie interminable de ejercicios, pelear contra otros cadetes simulando ser perros, tender las camas de los de cuarto, sacar lustre a los botines de toda la sección o masturbarse delante de ellos—. Asimismo, predominan otros actos, como el de tirar contra, fumar, alcoholizarse y robar.

Estos últimos se distinguen por faltar al cumplimiento del orden y la ley, a la vez que se asemejan a todos los otros patrones de violencia irreprimible por los cadetes. Este modo de percibir la realidad, que configuraría al individuo como más hombre, constituiría la primera etapa que se introduce en esta jerarquía, en la que la violencia es signo de virilidad.

La segunda instancia se construiría por una violencia empleada en ocasiones, debido a que su uso se justificaría por motivos gravísimos (atentar contra la vida, la sobrevivencia y la autoestima); esta es provocada por el medio social o las circunstancias —en esta clasificación, se encontraría el Poeta, ya que él necesariamente debe combatir con otros chicos para no ser tomado como referente de todas las burlas.

Finalmente, se halla el último rango, en el que la violencia desaparece y conforma la calificación de menos hombre, especialmente para quienes no participan de un medio violento: lo rechazan o se dejan someter por él, puesto que la víctima siente mucho temor —un notorio ejemplo de este momento es el relacionado con el Esclavo.

Se argumentaba que estos rangos presentados se erigían por posiciones y niveles de intensidad, pero también poseían una alteración —esta se explicará luego de la mención estructurada del triángulo jerárquico.



II. Alteración: se planteó en otros tratamientos de triángulos jerárquicos que la modificación de conductas y aptitudes circulaba por una mecánica de ida y vuelta de aprehensiones y liberaciones, la cual era visible de forma constante. Asimismo, este procedimiento permitía clasificar esta desestructuración como propicia del propio crecimiento humano en función de su propia y normal evolución personal. El Esclavo, en la novela, busca ser hombre al anhelar su libertad y acusar al serrano Cava; el Poeta lo conseguirá al pelear contra el Jaguar; y el Jaguar lo logrará imponiéndose ante todo el colegio con su violencia característica y privilegiada. Pero, ¿no es una alteración observar al Jaguar enamorado de Teresa, callado cuando lo llaman soplón y afectado al ser expulsado el serrano Cava? Son momentos por los que atraviesa el protagonista, en los que explícitamente se aprecia el descenso espontáneo de su violencia. Por otro lado, ¿sería realmente la violencia la que determinaría quién es más y menos hombre? El Poeta no necesita agredir física y psicológicamente a sus amigos que no pertenecen al Colegio Militar Leoncio

Prado para ser más hombre; todos los son al mismo nivel y no hay pretexto que justifique la violencia entre esos muchachos mirafloresinos. En cambio, al Esclavo le faltó demostrar con más acciones agresivas que él se hacía valer como hombre.

2.1.1.4.10. El recorrido de la violencia

I. Construcción: las limitaciones, como en los anteriores triángulos jerárquicos, se perciben dentro de cada individuo; y estas se acomodan con respecto a «un ser para la muerte» —Lacan (1996/1975, p. 17) sostendría que las personas logran aproximarse a su propio deceso tan solo por medio del goce—. En la realidad violenta de *La ciudad y los perros* (1963), ese goce está encubierto de un agudo fatalismo (al quebrantar uno las leyes establecidas, el sujeto se insertará en un plano de culpabilidad y vandalismo). Este fatalismo, a la vez, será el responsable de que, a largo plazo, el individuo alcance su propia frustración. Se detecta entonces la presencia de un tránsito o una evolución a partir de lo dicho. Para tratar este modo de recorrido y regirse bajo ciertas actitudes convencionales, es indispensable abordar sobre el ciclo de la violencia que propone Álvarez A. (2002, p. 34) —la violencia no comenzará repentinamente: se manifestará por procesos más cortos de tiempo, con reiteraciones de conductas violentas—. Este teórico plantea el desarrollo de la violencia en tres momentos importantes: la cima, la escalada y el descenso.

* La cima: consiste en la afirmación contundente del dominio; es decir, una reacción intensa de fuerza destinada a asustar y establecer definitivamente

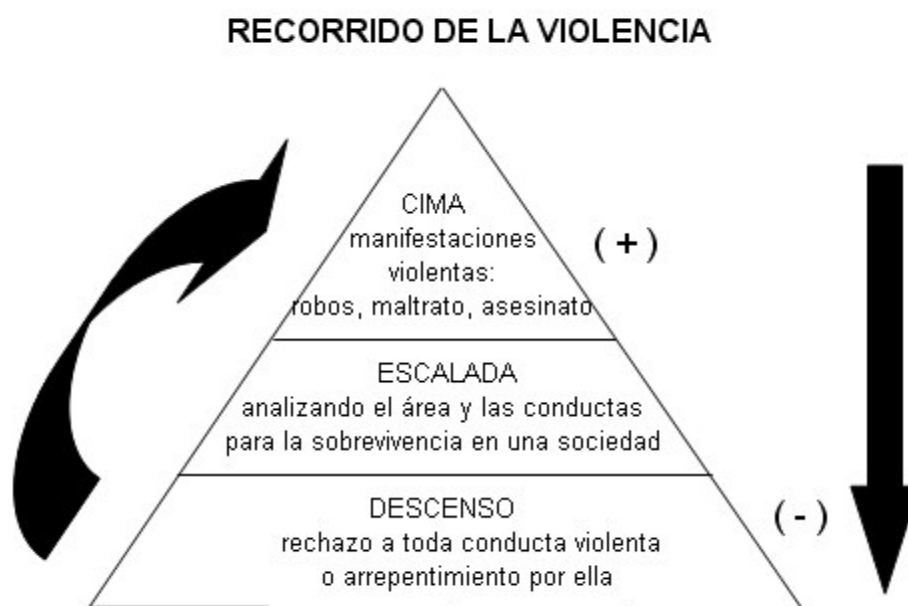
el control, ya sea con riesgos, amenazas e injusticias que alteran la integridad de las personas. Estos comportamientos se presentan de manera irracional e incomprensible, por el hecho de que el hombre ha empleado mal su libertad: se ha desvinculado de la realidad para destruir a quien considera su enemigo; a la vez que se ha justificado con el planteamiento de que no tiene libre albedrío y que se encuentra determinado a cometer delitos. En esta etapa, se puede vincular el homicidio hecho por el Jaguar al Esclavo, ya que el acto criminal empleado resulta el más grave de todos los vistos y acumulados en esa novela. Las acciones violentas realizadas dejan de ser muy graves, como agredir físicamente con objetos contundentes, usar armas o destruir objetos de la propiedad de la víctima para convertirse en fatales; por ejemplo, aquellos actos agresivos que producen la muerte —Spinoza afirmaba que la muerte es el resultado de la violencia.

* La escalada: es la oportunidad en la que se producen la dependencia y el aislamiento por parte del agresor a su víctima. Existe una amplia gama de tácticas coercitivas, como la de colocar a su víctima en un estado de soledad (el Jaguar tenía bajo su dominio a toda la sección, a unos más, por el hecho de que era el más violento de todos y nadie se atrevía a acusarlo). Las tácticas de control del maltratador pueden diferir de unos a otros y el progreso hacia la agresión será muy lento —con ataques cada vez más frecuentes y peligrosos: de algo moderado como amenazas, burlas y rotura de objetos, se pasa a un estado más grave, como el de patear, controlar y golpear—, por el que las señales de identificación se desvanecerán hasta hacer que el individuo atraviese por una identificación poco convincente y muy difícil. El sujeto, en

esta etapa, reflexiona en torno al ambiente que lo rodea —en *La ciudad y los perros* (1963), se detecta una atmósfera violenta—; dependiendo de la mecánica de sobrevivencia, él empezará a maniobrar ciertas actitudes convencionales. Si los personajes observan que la práctica de la violencia es una forma de adiestrar al alumnado por los superiores (como cuando ellos reciben una patada en el trasero, por las autoridades militares, en el castigo llamado «ángulo recto»), es probable que asimilen este modo de interactuar con las demás personas si se tratase de implantar algún correctivo. De todas maneras, estos comportamientos terminarán convirtiéndolo en víctima de la violencia, debido a que resulta complicada la práctica de dos conductas opuestas a la vez (la envidia es distinta de la compasión).

* El descenso: abarca el arrepentimiento del agresor, por lo tanto, este proceso de mitigación solo se manifestará en las primeras ocasiones que se haya producido una agresión, hasta disolver el sentimiento de culpa, el cual provoca desconcierto y crea falsas expectativas en la víctima. Los teóricos Silvia Elena Tendlarz y Carlos Dante García (2009, pp. 167-168) señalan que el hecho particular de asesinar concluye en una etapa de arrepentimiento y depresión. En *La ciudad y los perros* (1963), esta actitud en el Jaguar es dudosa, puesto que ese cambio repentino se desliga de su condición de violento (al inicio, no acepta su responsabilidad como homicida; además, es la primera vez que se arrepiente frente al teniente Gamboa de un acto agresivo). La violencia sería solo el suicidio.

¿Pero qué sucede cuando se acepta ese juego cíclico del arrepentimiento?, ¿qué ocurre luego de que la pesadumbre se ha reducido tanto hasta desaparecer por completo? Estos planteamientos se responderán luego del gráfico del triángulo jerárquico del recorrido de la violencia.



II. Alteración: todo movimiento que sobrevive a la represión impone respeto, con la finalidad de alcanzar el éxito y la victoria. En eso consiste la existencia también, tal como la define Bichat (Lacan, 1996/1975, p. 16), al mencionar que la vida es el conjunto de fuerzas que se resisten a la muerte. Manteniendo esa línea, existe un progreso en el maltrato, en el que se aprecian mecanismos de ascensión progresiva; es decir, el triángulo jerárquico del recorrido de la violencia no solo atravesaría un trayecto descendente, sino que se alteraría al asumir nuevamente roles agresivos, los cuales se hallan en una posición superior. Desde el punto inicial e inferior, la violencia aparecería de repente sin justificación ni control alguno por parte de la víctima. Con respecto al Jaguar, es al final cuando este protagonista opta por una vida buena y

responsable, aunque no está distanciado del todo en relación con su actitud violenta, aún tiene almacenada la agresión que lo caracteriza, la cual se expondrá en momentos de peligro. El adoptar una postura criminal, para Silvia Elena Tendlarz y Carlos Dante García (2009, p. 139), podría presentar dos formas de trastorno para el agresor: la primera se vincularía con una identidad disociativa (el criminal, en su defensa, argumenta que la acción la desarrolló otra personalidad u otra identidad; el Jaguar atraviesa por dos momentos semejantes: niega cínicamente el crimen y luego lo acepta, porque ya no puede seguir con el cargo de conciencia); la segunda trataría sobre una personalidad disocial (en la que se reconoce el crimen para el cuidado y la protección de la sociedad; en el caso del Jaguar, se pondrá a disposición del teniente Gamboa para merecer el castigo respectivo).

2.1.1.4.11. La victimización (dominación-sumisión)

I. Construcción: la estructura que surge de este triángulo jerárquico se establece a partir de las relaciones disímiles de poder y control interpersonales entre victimario y víctima —por estos términos, se entienden las relaciones implícitas y explícitas que se crean también entre amo-esclavo y dominante-dominado—. La manera como estas se hacen patentes muestra dialécticamente la práctica o el proceso natural de socialización, por el que se instaura la utopía de querer apoderarse del deseo, inalcanzable y variable, del Otro.

En el primer rango, se halla el victimario, quien es el que comete violaciones contra el orden y las leyes establecidos. Además, él cuenta con la cualidad de manipular y dominar a personas que tienen una personalidad más sumisa y débil, a quienes ejerce el poder constantemente, para evidenciar señales de que el mando está por encima de todo —Hannah Arendt (2008, p. 60) argumenta que el poder, la potencia, la fuerza, la autoridad y la violencia no serían más que palabras para indicar los medios por los que un hombre domina a otro; se emplean como sinónimos, puesto que poseerían la misma función—. Con la producción simbólica, según Bourdieu (2000, p. 69), se demarcarán los límites de la jerarquización (mientras más dolor sienta el dominado o la víctima, mejor será para la configuración del dominante o el agresor; recuérdese que el Jaguar recurre a configurar su personalidad por medio del empleo de una violencia renovadora: derrotar a los cadetes del quinto año, acción temerosa e impensable para ellos). Asimismo, el hecho de legitimar la violencia como un medio de dominación serviría para regir las interrelaciones sociales: es lo que Max Weber (Arendt, 2008, p. 49) recalca sobre este mecanismo. Por lo tanto, no se trata del sujeto en sí, sino de la categoría que está impuesta en la jerarquía: el orden sería aquel imperativo categórico que rige la sociedad; como también, la ciencia con respecto a los estudios humanos.

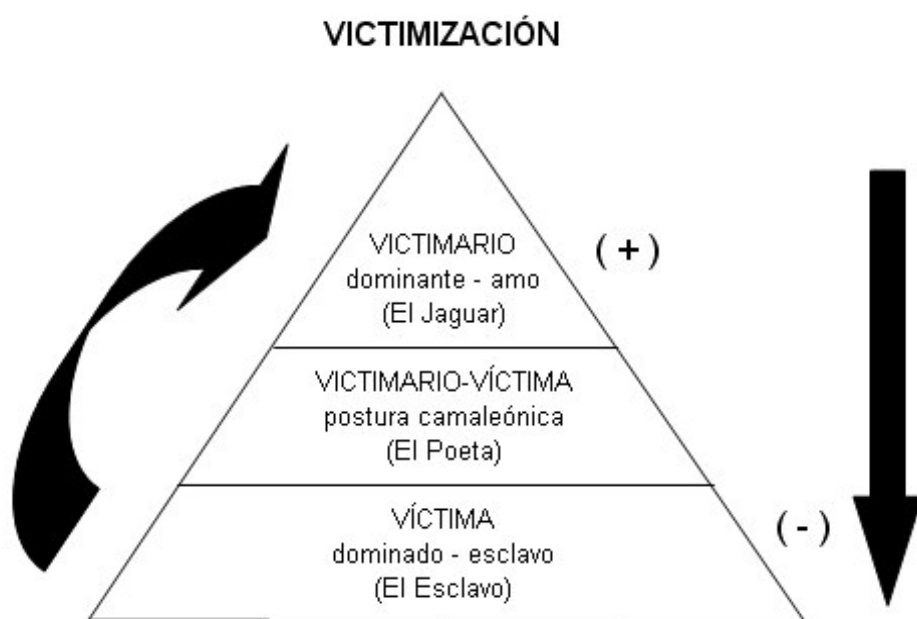
El segundo rango se caracteriza por evidenciar a un tipo de sujeto que se vincula con las funciones de victimario y víctima, con la diferencia de que él posee una conciencia que lo obliga a actuar del modo convencional que más le parezca. Se trata de una postura camaleónica, con la que la práctica de la maldad se justifica por exigencias que le impone la sociedad, mas el individuo,

a pesar de esta dificultad, no deja de emprender una práctica éticamente correcta. Sabe en qué se basa una buena moral, pero también no prescinde de las acciones negativas que le permitirán tener un lugar en un grupo violento. En este rango, se halla el Poeta, evidentemente; el Jaguar no podría estar allí, porque él alteraría lo propuesto por Riane Eisler (1999/1996, p. 40), quien sostiene que es distinto reconocer y hasta practicar el lado destructivo de la naturaleza mediante actos injustos y agresivos; mientras que, por otro lado, es diferente organizar una sociedad que institucionalice la violencia y el abuso, a la vez que los vincule con procesos de socialización específicos de género, con la finalidad de mantener jerarquías rígidas de dominio —el Jaguar, no satisfecho de la derrota provocada hacia los alumnos del quinto año, forma el Círculo, con la intención de difundir el terror y las prácticas violentas en el Colegio Militar—. Algo más que caracteriza a quien esté insertado en este rango es que su conducta estará afianzada por él mismo, hasta el punto de llegar a la terquedad. Y cuando predomina este factor, ya hay presencia de un mal gravísimo, tal como lo señala Jaime Balmes (1946, p. 242), quien piensa que la terquedad conduce al sujeto a desechar los consejos ajenos, los cuales aferra en su propio dictamen y su propia resolución, contra las consideraciones de prudencia y justicia. El Poeta mantiene una identidad estable, de todas maneras: no es tomado como objeto de burlas ni tampoco infunde el terror en los demás cadetes.

Finalmente, en el último estadio, se encuentra la víctima. Asimismo, esta es caracterizada por su rol de dominado, esclavo y hasta de masoquista. La conducta adquirida en este sujeto se justifica por una razón que señala

Mahatma Gandhi (2012), quien se pone en la supuesta conciencia de la víctima al decir lo siguiente: «Si yo no puedo tener nada que ver con la violencia organizada del Gobierno, aún mucho menos tendré que ver con la desorganizada violencia del pueblo. Preferiría que entre ambos me aplastaran» (p. 9). En términos lacanianos, el amo se aprovecharía de la frustración del esclavo para aumentar su saber como dominante. Ricardo Arana, en la novela, es un símbolo de que aún predomina la violencia, hasta por diversión de los cadetes, y no por necesidad.

Estos tres estadios por los que la victimización se articula dependen también de la alteración que surge desde el grado inferior, tal como se demostrará y se explicará luego del gráfico.



II. Alteración: en el triángulo jerárquico de victimización, se aprecia el recorrido inverso de pasar de víctima a victimario. Norbert Elías (1987, p. 384) plantea que una victoria implica, antes o después, la contraposición y el enfrentamiento con un rival más importante. Luego de ese acontecimiento, se

alcanza una posición de engrandecimiento entre los rivales próximos y la reducción de estos a una situación de dependencia mayor (destrucción) o menor (sometimiento o respeto) —la ganancia de uno es aquí la pérdida del otro—. Esta mecánica de enaltecimiento y hundimiento (ascenso-descenso o acierto-desacierto) se repetirá constantemente, hasta visualizar una evolución (lenta o rápida), dirigida a instaurar un nuevo orden social. El hecho de que el Esclavo y el Poeta revelen la verdad a las autoridades implica ya un intento de modificar el orden establecido por la violencia de los cadetes.

2.1.1.4.12. Los regímenes de sentido

I. Construcción: en este triángulo, se observa cómo los sujetos emplean la manipulación, la programación, el ajuste y el accidente según sus cualidades internas. En la etapa superior, el régimen de la manipulación está a cargo del Jaguar; él es quien podrá dominar a la mayoría de los cadetes, debido a que posee un índice mayor de violencia. En un segundo momento, que les pertenece a la programación y el ajuste, se halla el Poeta, quien ha recurrido a artimañas convencionales para introducirse camaleónicamente a un universo violento. Finalmente, en la última posición, se encuentra el régimen de sentido del accidente, en el que se posicionaría el Esclavo, por su falta de acción y su tolerancia implícita de acciones violentas ajenas a él —para Eric Landowski (2009, p. 71), el accidente se ocasionaría cuando un proceso de programación, manipulación o ajuste saliera mal; en todo caso, Ricardo Arana sería un fracaso azaroso que permite resultados buenos o malos por parte de sus agresores—. Con todo ello, ¿podría plantearse que el accidente, al

desconocerse, tendría resultados distintos y estos, a su vez, desestructurarían los otros regímenes de sentido? Sobre este punto, se tratará luego de la inserción del gráfico.



II. Alteración: al igual que en los demás triángulos jerárquicos, la violencia es un factor determinante para provocar en las personas una transformación a corto o largo plazo.

La alteración, en relación con los regímenes de sentido, se aprecia con el dinamismo constante de los personajes: la tríada protagónica no permanece constante cuando se halla en un accidente (sufrimiento por la pérdida o el distanciamiento de una amistad, como también el aislamiento); rápidamente, mediante la violencia, logrará recuperarse y sobreponerse de su situación anterior (vengarse, acusar o alcanzar la libertad).

2.1.1.4.13. Las personalidades evolutivas

I. Construcción: este último triángulo jerárquico es el más importante de todos, ya que abarca todas las categorías sobresalientes e indispensables para la clasificación de las identidades instauradas en la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). Lo que se pretende en esta oportunidad es reflexionar en función del tratamiento que se le otorga a la identidad en los personajes; es decir, ¿podría hablarse de una identidad única en cada uno de ellos o es posible tratar de observar una personalidad evolutiva o trastocada? Amartya Sen (2007, p. 65) postula que la identidad por la que opta uno se puede adquirir, como también ganar, aunque esta es alterable: un individuo puede regirse bajo la personalidad que quiera, sin necesidad de que exista un orden (una identidad primera, segunda, tercera, etc.). Si se toma la ubicación y la filiación de la identidad como única, es indicio de que se trata de una fundación de la violencia; por ejemplo, la imposición de una identidad supuestamente única es a menudo un componente básico del «arte marcial», el cual fomenta el enfrentamiento sectario. Cada individuo (Sen, 2007, p. 50) pertenece a muchos grupos distintos, en los que cada una de estas colectividades brinda cierta relevancia importante a la identidad de cada sujeto. Ciertamente, la clasificación vale muy poco, pero la identidad no. Todos no somos iguales; sin embargo, puede existir una armonía ante la pluralidad de identidades al reconocerla. La ilusión de una identidad única es mucho más disgregadora que el universo de clasificaciones plurales y diversas que caracterizan el mundo en el que en realidad vivimos. La debilidad descriptiva de la singularidad no elegida tiene el efecto de empobrecer el poder y el

alcance del razonamiento social y político. En *La ciudad y los perros* (1963), hay violencia; por lo tanto, se piensa que existe un intento constante de adquirir una identidad singular, a pesar de que sea solo una fantasía y una ilusión. La importancia de una identidad particular tan solo dependerá del contexto social; además, se hablaría de identidades opuestas y no opuestas (Sen, 2007, p. 55) (al poseer o no características en su modo de ser). Con todo esto, predomina un dinamismo en las identidades del Jaguar, el Poeta y el Esclavo —no son personajes planos: no hay cambios ni complejidades—; por lo tanto, con ayuda de la historia del texto, puede inferirse un avance, un desarrollo y una evolución en las composiciones internas de los protagonistas. Sus identidades evolucionan: se muestran como alegorías del proceso humano de la violencia que connotan un determinado comportamiento (quizá por la búsqueda de madurez en esa adolescencia, la cual justificaría la progresión de la violencia). Ahora, teniendo en cuenta que estos cambios polares que sufren los protagonistas son a causa de la violencia, se cuestionaría lo siguiente: ¿qué es lo que determina la violencia en los personajes para que opten de un modo insatisfecho? En breves momentos, se intentará vincular algunas características, como la visión de mundo que adopta el personaje (según los términos de Landowski, el dandi, el camaleón y el oso), la edad, la experiencia vivida, la forma de recepción ante los medios sociales (aceptación o negación), la personalidad que sirve para las interrelaciones sociales (ya sea como líder o esclavo) y la manera en que la violencia invade al protagonista (como agresor o víctima). Todas estas particularidades se apreciarán en los tres rangos utópicos que constituirían los protagonistas.

El primer rango lo compone el Jaguar, asumiendo que la identidad que conforma es la cumbre de una personalidad moldeada por la violencia, con la que la transgresión del orden, la ley, los valores y las jerarquías han sido abolidos por este individuo temerario. Con la llegada del Jaguar al Colegio Militar Leoncio Prado, termina el abuso tradicional de los de quinto año hacia los «perros», como también, se obvia la práctica de acciones desmoralizantes (robar, fumar, tomar bebidas alcohólicas, faltar el respeto a las autoridades, entre otras). Todas estas características regulan al tipo de sujeto que Landowski denominó el dandi, quien se caracteriza por desligarse de un modelo impuesto por la sociedad moderna para postular nuevas formas de representación; con ello, se generaría el caos. Dos particularidades que ayudan al Jaguar a desenvolverse de manera efectiva son las de la edad y la experiencia. Él es mayor en su sección, por lo tanto, de él se tienen las expectativas de que realice el primer o el último movimiento; de sus acciones, dependerá el criterio que aborde toda la sección. El hecho de que posea más experiencia le brinda la facilidad de que sepa cómo dominar el área que se le presente, ya sea para pelear o cumplir un acto inmoral. Este personaje es aceptado en ese grupo social escolar, porque cuenta con muchos factores (en su mayoría, violentos) que otorgan seguridad a los cadetes internos del Colegio Militar Leoncio Prado. Por ese motivo, este protagonista no tiene otra alternativa que adoptar el rol de líder, pues su personalidad fuerte y caracterizada de violencia hace que otros rasgos secundarios, como el de ser más estudioso o más honrado, no sean útiles para destituir a esta entidad agresiva. El Jaguar está compuesto plenamente de violencia, tanto así que traspasa los límites de liderazgo: es ya un criminal, una amenaza, la cual se ha

ido conformando sincrónicamente por descuido de la sociedad y su familia. Esto lleva a referirme a lo planteado al inicio, se trataría de una personalidad evolutiva, ya que este personaje también fue tímido alguna vez (así como el Esclavo), puesto que contaba con presencias que no simbolizaban la agresividad, así como la convivencia con su madre Domitila o el acompañamiento con Teresa; posteriormente, será como el Poeta, quien está descubriendo y poniendo en práctica nuevas conductas (fornicar, alcoholizarse, incumplir y violar normas), a la vez que sus contactos cambiarán (ya no será su madre la primordial, sino que buscará la aceptación de un personaje que simboliza una violencia mayor, la callejera: el flaco Higuera, quien se encargará de introducirlo a lo delictivo y lo violento). Finalmente, el Jaguar llega a la cúspide de su identidad: su postura de agresor, dandi, violento y dominante; teniendo en cuenta que, en una oportunidad, se asimiló la idea de que los torturadores fueron, en alguna ocasión, las víctimas o, en todo caso, ellos al agredir estarían configurando, a la larga, a un sujeto que sería el próximo violento y destructor de los órdenes establecidos: tal como lo argumentaba Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 57): «El otro es ante todo un yo-para-mí».

El segundo estadio evolutivo lo constituye Alberto Fernández (el Poeta). Él se compondría de la calificación de camaleón (por adaptarse convencionalmente a las circunstancias), postura que le ayudaría a sobrevivir en determinados momentos de violencia. Además, en relación con los cadetes de su sección, atraviesa por una edad promedio entre los demás alumnos: no es ni tan mayor (como el Jaguar) ni tan menor (como el Esclavo). Sus

experiencias vividas se hallan limitadas, debido a que no ha tenido un contacto directo con la violencia callejera, ni con gente que circunda con prostitutas o alcohólicos; el Poeta es algo reservado, se restringe a copiar el modelo de agresividad que observa en el colegio (en especial, al imitar al Jaguar, el más fuerte de todos en el Colegio Militar Leoncio Prado). Es importante resaltar este punto en el personaje, ya que puede apreciarse lo que Lacan (1999, p. 272) llama como la búsqueda de ser otro o la alienación. Sin embargo, el Poeta posee esa conducta, puesto que siente temor aún de que vaya a ser tomado como objeto de burlas, así como lo es el Esclavo; si bien este protagonista no es tratado con insultos constantemente, se incluye por aceptación en ese círculo social —algún error por su parte, como tolerar ser agredido, supondría una rápida descalificación o un descenso en el rango intermedio que ha alcanzado—. El Poeta se hace el desentendido con lo que sucede y lo que hace. Sobre este punto, Aristóteles (trad. 1990, p. 380) precisa que los jóvenes prefieren lo bello a lo conveniente, cometen las injusticias que se refieren a la desmesura. Este sería un principal motivo que generaría la supuesta anulación de los buenos comportamientos, para que sean justificados por los que clama la sociedad: los de la violencia. Por lo tanto, él seguirá empleando ese accionar agresivo para subsistir en ese medio caótico e injusto, resaltando que la conciencia en función de la situación le permitiría actuar con cierta moderación para salir intacto en cada conflicto. Finalmente, si se hace mención al inicio de personalidades evolutivas, es porque el Poeta atravesó anteriormente por un estadio similar al del Esclavo; en uno de los diálogos que realiza Alberto Fernández con uno de sus amigos mirafloresinos, revela su pasada timidez hacia las mujeres, como también, se obvia el haber sabido pelear (conductas que se

asumen en el Esclavo). Solo se esperaría que el Poeta llegara a ser como el Jaguar —si es que la violencia se toma como un factor que permite la evolución de una personalidad—, pues motivos tiene, ya que él fue el primero de su sección que le hizo afrenta físicamente, con la finalidad de destituir y ridiculizar al Jaguar (intenciones que solo podrían justificarse con el más agresivo de ese colegio).

La tercera posición la conforma el personaje Ricardo Arana (el Esclavo). En términos de Landowski, este protagonista se distinguiría por su posición de «oso» (el cual se definió anteriormente como aquel individuo que se aparta de la configuración normal y demandante de la sociedad moderna, para enajenarse y no comprometerse con los problemas locales). El hecho de que el Esclavo sea prácticamente el menor de la sección, en confrontación con los demás cadetes, le impide cualquier modo de protesta, puesto que ante cualquier intento se arriesga a ser agredido. Una limitación importante para su persona es que este protagonista no cuenta con demasiada experiencia práctica: no se conoce si ha tenido relaciones amorosas con mujeres, se desvía la atención sobre sus posibles conductas violentas y no sabe pelear; esta restricción lo limita a desarrollarse como ser humano libre; en consecuencia, es constantemente abatido y molestado por sus demás compañeros, tanto así que sus opiniones no son tomadas en cuenta (asume un rol de exclusión y enajenación). Aristóteles (trad. 1990, p. 314) menciona que el desprecio consiste en la desvalorización acerca de algo, motivo por el cual el Esclavo se excluiría con la conciencia preconcebida de que la razón de su distanciamiento no es más que por la baja autoestima que posee con respecto

a los demás cadetes. Al vivir apartado del grupo con el que confronta obligatoriamente, la personalidad que se forma es la de un sumiso y un débil — Asimismo, Ricardo Ruiz Carbonell (2002, p. 30) añade que los dependientes son depresivos y solamente podrían ejercer la violencia en el ámbito familiar—. Ricardo Arana, al no adoptar esa postura, se convertirá en una víctima frecuente del abuso y la agresión (será una violencia compensadora la que predomine en su persona, porque se ha sustituido la actividad productora de un sujeto por la impotencia y la mutilación del goce de vivir: un ser para la muerte). La privación sería el principal motor para que la víctima desafíe las leyes y los reglamentos establecidos; sin embargo, no necesariamente debe otorgarles la iniciativa, el coraje y la capacidad real de hacer algo muy violento. Por ejemplo, el Esclavo actúa de manera correcta al realizar acciones con sinceridad, como denunciar al ladrón del examen de Química (en ni un momento adopta una postura violenta, pero sí tiene la intención de que se haga justicia inmediatamente, así traicione a su sección, con la finalidad de lograr su angustiada libertad). La evolución con en torno a este personaje apenas puede detectarse (nunca impuso un respeto hacia los demás cadetes: se dejó robar, insultar y golpear; tampoco llegó a conocer el modo de conquistar a una chica ni aprendió a pelear; peor aún, no tuvo conciencia de la forma violenta que le convenía adoptar para sobrevivir en el Colegio Militar). En cambio, como ya señalé anteriormente, el Poeta y el Jaguar sí partirían de esta identidad, aunque por poco tiempo y sin ser aludida durante un largo período en el texto.

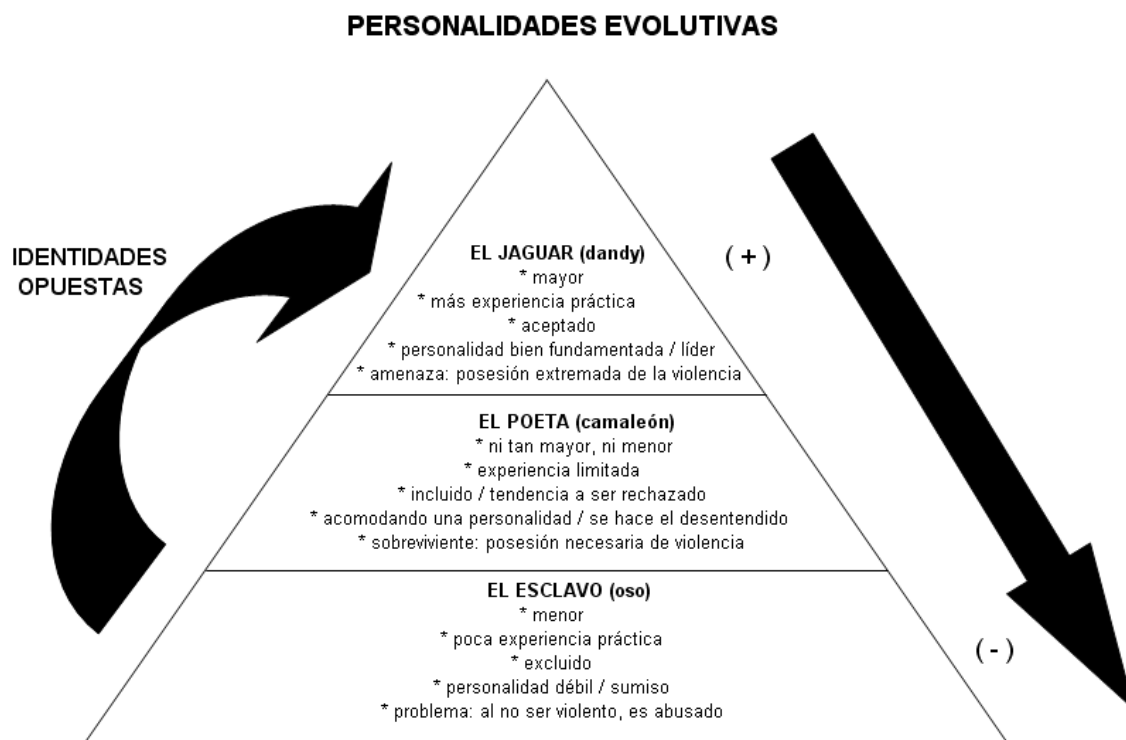
Giovanni Bottiroli (2004, p. 7) distingue que el caos no surge del distanciamiento, sino de un exceso de cercanía; pero también una persona

menos violenta y menos dominadora puede convertirse en un agresor en ambos sentidos, si es expuesta con bastante intensidad a la violencia directa o estructural. Es lo que provocaría en los protagonistas una alteración de identidad —asumiendo lo que ya mencionaba Amartya Sen, con respecto al error de clasificar a los sujetos como poseedores de identidades particulares, únicas e invariables.

Según Riane Eisler (1999/1996, p. 164), los seres humanos cuentan con un potencial de maldad, como también, de ética; su naturaleza es tanto creativa como destructiva; al ser tan opuestas y variables estas clasificaciones, la vida se ve afectada por los persistentes procesos de identidad, por los que los humanos tienden a hacer constantes resistencias para no ser catalogados como sujetos que suponen desconocer o rechazan.

El Jaguar se arrepiente al final de ser un asesino: quiere cambiar su vida por otra más responsable y llena de valores; el Poeta desea ser como el Jaguar en una instancia determinada de su vida, lo imita; el Esclavo, anhela conquistar a Teresa, pretende conseguir su libertad al rechazar toda formación militar.

Estos cambios surgen por la ingratitud de ser quienes son, ya que lo que pretenden conseguir se desliga de la personalidad que articulan imperfectamente en cada etapa señalada. Esta alteración se explicará luego del gráfico del triángulo jerárquico de las personalidades evolutivas.



II. Alteración: son tres identidades que adoptan los protagonistas para desarrollarse como mejor les conviene (¿el Jaguar, el Poeta y el Esclavo serían camaleones? O ¿se trataría de una sola identidad que se conforma con las tres posturas de violencia graficadas en el triángulo?). Con la alteración observada desde la posición superior o inferior, la adopción por una identidad se introduce en una mecánica dialéctica y cíclica —en términos lacanianos, se plantearía una dialéctica con las categorías de frustración-agresión-regresión (Lacan, 2006/2004, p. 63)—, en las que la calificación y la descalificación serían importantes para sugerir la nueva personalidad que el protagonista incluirá para sí, con la diferencia de que su apropiación y su desenvolvimiento serán cada vez más reforzados: su intensidad aumentará. La voluntad para adquirir lo que uno quiere es violencia, debido a que se niega una postura actual por insatisfacción, con la finalidad de trasladarla a otra utópica. Ante todo ello, ¿por qué el constante cambio de identidad? La violencia sería la culpable, el

elemento que se vincula más con la destrucción; se encargaría de obstaculizar la autorrealización humana. Podría considerarse también lo que indica Marshall Berman (1999, p. 88), al indicar que los procesos, los poderes, las expresiones de la vida y la energía humanas (hombres que trabajan, se mueven, se cultivan, se comunican, se organizan y se reorganizan) serían los nuevos y los modos infinitamente renovados de actividad que la burguesía ha hecho nacer.

2.1.2. ¿Yo?, ¿el violento? Problemas de identificación

Críticos literarios han tratado el problema de identificación desde una perspectiva sintética, tal como lo hicieron José Miguel Oviedo, José Luis Martín, entre otros. Se hablaría de la condición del hombre desde un plano humano-trascendental (Oviedo, 1982, p. 336) (encuentra visible el contexto político de la realidad en la novela y la alusión de pirámides de voces), en el que el determinismo se ha disgregado por medio de la violencia, que es contratacada con más violencia. Esta ruptura contrae la lucha constante entre pesimismo y esperanza, pero es notoria más la inclinación por la perdición del alma, la cual se sustenta en las actitudes negativas, como el duelo, la venganza y el desquite amoroso. Asimismo, la crítica literaria se preocupa por cómo se muestran los personajes de *La ciudad y los perros*, quienes tendrían un rol de alienación, porque quieren configurar su propia personalidad con autonomía y derecho a la emancipación; para que ello genere un resultado, deberán confrontarse con la sociedad, la institución y la jerarquía, aunque con una actitud libre, rebelde y creativa —a la vez, esta manifestación sería una revelación autobiográfica por parte del autor, dirigida a la interioridad de sus personajes—. Ante ello, José Luis Martín (1979, p. 31) sostiene que esa actitud

existencialista que adoptan los personajes no es más que la aplicación de técnicas literarias que buscan el absurdismo y el activismo, por las que el héroe o el cómplice aparecen como víctimas del caos circundante.

Sobre estos fundamentos, tengo una cosmovisión distinta, la cual justifico en función del tratamiento que posee el escritor al sentir la necesidad de mostrarnos hasta qué punto puede llegar a representar todo tipo de actitudes en los personajes y cómo estos consiguen variar su construcción ontológica por diversos motivos (necesidad, supervivencia, adaptación o exhibición). Y bien, para poder explicar estas razones, es necesario replantear el problema de la identificación, desde los puntos de vista del psicoanálisis y la narratología, y ver de qué manera se va construyendo y deconstruyendo cada personaje, según sean el caso y la necesidad; para ello, se tomará como referencia modelos humanos para su explicación.

A continuación, explicaré cuatro formas posibles de llevar la identificación en los personajes de *La ciudad y los perros*. Me valdré de teorías que permitan comprender el carácter humano. La primera se vincula con la identificación y el cambio que demanda el sujeto para sentirse a gusto y libre. En la segunda sección, se tratará el tema de la identificación cuando la violencia está de por medio para construirla. Como tercer punto, se hallan los tópicos de la angustia y el peligro de la identidad a causa de la primera. Finalmente, una relación directa existente entre la identificación y la obra del autor (autobiográfica), en la que se expliquen las razones por las cuales el

escritor podría estar exponiendo fragmentos de su vida para criticar cierta particularidad en la novela misma.

2.1.2.1. La identificación y el cambio

¿Es posible lograr una definición única del hombre? ¿Necesita necesariamente el contacto con la ética, la axiología o la ontología para construir su verdadera identificación? Ante estas variantes, la individualidad suele desviarse de una definición explícita, ya que en el mundo uno se articula en generalidades y símbolos, con los cuales se vive a gusto y fascinación. Lubomir Doležel (1999, p. 115) planteaba que las personas construyen, en la contemplación, imágenes mentales de su pasado, sus alternativas presentes y algunos futuros posibles; interpretan su mundo, su vida y su existencia con la formulación de una ideología, una filosofía, una religión y un mito personales más o menos consistentes y totalitarios —es el desarrollo de la historia el que revela la identidad de los personajes—. La personalidad es el hombre considerado no solo desde el punto de vista de sus rasgos y sus características generales, sino en la singularidad de sus cualidades sociales, intelectuales y físicas —la correspondencia entre intelecto y emociones es lo que brinda identidad al personaje—. Una búsqueda personal asegurará la continuidad entre la historia potencial o incoativa y la historia expresa, cuya responsabilidad asume cada uno; pues ya desde que el hombre accede a un sentimiento de libertad libre (el cual es tomado como una experiencia nueva para cada sujeto), consigue afirmar su coherencia con el Yo (Lacan, 1998, p. 399): necesita

sentirse libre y acostumbrarse a forjar su concentración, debido a que de esta depende que él piense de manera óptima.

¿Qué sucede cuando el hombre construye su identidad a partir de Otro? Ricouer (Beuchot y Arena-Dolz, 2006, p. 417) argumenta que el «yo» se forma después del «tú» (aquel sano de espíritu o aquel alienado que se define en relación con el yo, junto con el otro). La identificación sería un proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad o un atributo de otro, y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de este —no es una simple imitación, sino una apropiación debida a una etiología idéntica (Lacan, 1998, p. 371): expresa un «como si», en función de una comunidad que persiste en el inconsciente—. En torno a lo literario, un personaje puede evolucionar o modificarse según el caso, lo que plantearía un cambio de identidad absoluto. Mijaíl M. Bajtín (1998a, p. 49) decía que el «yo» vincula íntimamente lo que ocurre en su cuerpo, el cual sería interior; mientras que al «otro» lo considera como exterior; es decir, desligado de toda sensibilidad y obviado en el plano afectivo. En términos lacanianos (Lacan, 1998, p. 338), toda identificación con las insignias del Otro dependería de la demanda y las relaciones del Otro con el deseo —la demanda implica la existencia de un llamado y un principio de presencia y ausencia; el Otro puede resultar tan relativo que puede admitir o rechazar al sujeto que lo invoca, según le complazca: el mecanismo de la demanda hace que el Otro, por naturaleza, se contraponga, pues la demanda exige, para sostenerse como tal, una oposición de alguien—. En la relación del Otro (Lacan, 1998, p. 338) con el deseo, se articula necesariamente la demanda, y se convierte en ella por la

ausencia de satisfacción (es deseo en cuanto significado y deseo de aquella falta que en el Otro designa otro deseo).

Para Lubomir Doležel (1999, p. 107), predomina un interés en las personas de querer cambiar su identidad, por el hecho de que ellas no tienen autoridad sobre sus emociones; por lo tanto, pueden inducir las, mantenerlas o suprimirlas; es más, en caso de no poder modificarlas, es decir, si su intencionalidad se desintegra, la fuerza de la naturaleza asumiría el mando (como la muerte, la enfermedad o la locura). En el hombre, el talento varía y su razón es indecisa, por lo que posee una voluntad múltiple e indeterminada; él busca la sociedad, pero rehúye de la violencia y la monotonía; gusta de la imitación, aunque no abdica de sus ideas y siente utilidad por sus propias obras. Michel Foucault (2005/1966, p. 305) nos recuerda que el hombre es finito —es su modo de ser con el que va delimitándose—; con su finitud, el hombre se anuncia en la positividad del saber (construye, postula y debate conocimientos en función de lo nuevo). Es el pensamiento del hombre el que se encarga, filosóficamente, de la elección o la decisión. ¿Un individuo no está entonces sujeto a buscar una identificación absoluta? ¿Se trata de múltiples identificaciones convencionales? Alain Badiou (2004, pp. 25-26) esquematiza este proceso filosófico en tres situaciones: la primera, en precisar la elección o la situación; la segunda, ver la distancia que existe entre el poder y las verdades, y, la tercera, pensar el acontecimiento o la excepción. ¿Este modelo sería universal? Pareciera que uno mismo no sabe lo que realmente desea, con el enigma también de su propio deseo. Ante ello, solo habría una forma de percibir algo como el tiempo del cambio (aleatorio y necesario paralelamente):

sería con la repetición de lo mismo —querer el cambio es aceptarlo, vivirlo y desearlo; no es solamente tomar posición ante lo que cambia o cuyo mejoramiento se desea; asimismo, es elegir una manera determinada de vivir el propio devenir; por lo tanto, se dispondría a gozar del tiempo presente—. Para Landowski (2007/1997, pp. 136-137), la demanda de cambio dependería ya del capricho, la necesidad o el placer de buscar siempre lo nuevo (la existencia de un modo voluble y lúdico del cambio se justifica con ello). Allí, el cambio (esperado, deseado y asumido) se convierte paradójicamente en productor de identidad. La moda (Landowski, 2007/1997, p. 145) también produciría modificaciones, puesto que esta confronta con identidades que no se hallan ni tan brindadas previamente ni programadas por nadie, sino que se hacen (asimismo, se deshacen y se reconstruyen) a su propio ritmo, en cuanto al sentido de su presencia humana (de forma individual o colectiva).

2.1.2.2. La identificación con la violencia

El sujeto muchas veces puede preguntarse por qué es violento. Habría una razón más cercana para justificar esta postura que adopta el ser humano. Uno no siente la necesidad de liberarse de su propia violencia, ya que se asume lo siguiente: «¿por qué ellos no se liberan primero?, si el mundo está saturado de violencia». El hombre ve cómo la naturaleza ha sido afectada en sus relaciones por medio de la agresión: se autorrepresenta y se autentifica. Se vuelve a cuestionar, en todo caso, si es que el mundo se rige por la violencia, ¿por qué uno debería cambiar?, ¿la modificación acaso alterará el mundo para bien? Mas lo que no se sabe y se obvia es que, al liberarse de la violencia, se

genera el progreso de la inteligencia, porque la violencia es destructiva; también, es el mal y el desorden. Su ausencia significaría la plenitud del bien. Carlos Tereschuk (2001, pp. 34-35) plantea que la solución está en desligarse del mito de que la violencia y la guerra son propias de la naturaleza del hombre, debido a que una forma de vivir mejor es cooperando, sin necesidad de recurrir a la violencia. Si se trata de seres pensantes que tienen que elegir entre el bien y el mal, el cerebro debe proponer diversas vías para solucionar un problema, y es allí donde recién nos fijaríamos en que la violencia no necesariamente prima como alternativa. Tereschuk añade, finalmente, que la guerra ya se ha creado desde los antepasados; pues lo único que quedaría pendiente, en la actualidad, sería crear la paz.

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 339) reconoce que una violencia destructora de la personalidad en todo lo misterioso, lo oscuro y lo místico puede influir determinadamente en el carácter. En *La ciudad y los perros*, los alumnos toman como modelo para seguir la figura quebrantadora de los órdenes sociales establecidos, aquella que se basa en la práctica de los antivalores. En un diálogo que se realiza entre militares, el capitán Garrido le comenta al teniente Gamboa qué es para él la idea del hombre (la cual se vincula con lo perverso y lo violento) y el Ejército (en el que se piensa que una postura negativa provocará un modelo humano óptimo de apreciar).

No olvide tampoco que lo primero que se aprende en el Ejército es a ser hombres. Los hombres fuman, se emborrachan, tiran contra, culean. Los cadetes saben que, si son descubiertos, se les expulsa. Ya han salido varios. Los que no se dejan pescar son los vivos. Para hacerse hombres, hay que correr riesgos, hay que ser audaz. Eso es el Ejército, Gamboa, no

solo la disciplina. También es osadía, ingenio (Vargas, 2012a/1963, pp. 354-355).

Si en el Ejército el ser hombre significa adoptar todos los caracteres negativos, entonces, en el aula donde se encuentra el Jaguar, es lógico que el modelo más cercano sea él mismo para sus compañeros; eso sí, él tendrá que mantener esa actitud de manera constante, ya que su variabilidad podría generar el abandono de esa enseñanza con aquella determinada persona — una vez que este personaje es encasillado injustamente de soplón, pierde su autoridad, puesto que, de ser así, estaría transgrediendo su identidad de agresor, por la de un débil y un traidor—. Por ejemplo, el Jaguar hace dos alusiones sobre el conocimiento que tiene de estar siendo tomado irreflexivamente como referente para sus demás compañeros (justificación suficiente para que ellos actúen). La primera es en presencia de Alberto.

Yo les enseñé a ser hombres a todos esos —dijo el Jaguar—. ¿Crees que me importan? Por mí, pueden irse a la mierda todos. No me interesa lo que piensen. Y tú tampoco. Lárgate [...]. No quiero ser tu amigo [...]. Eres un pobre soplón y me das vómitos. Fuera de aquí (Vargas, 2012a/1963, p. 434).

La segunda, cuando se delata ante el teniente Gamboa.

—No soy ningún bruto —dijo el Jaguar, e hizo un ademán desdeñoso—. Pero yo no le tengo miedo a nadie, mi teniente, sépalo usted, ni al coronel ni a nadie. Yo los defendí de los de cuarto cuando entraron. Se morían de miedo de que los bautizaran, temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres (Vargas, 2012a/1963, p. 443).

Bajtín (1998, p. 340), además, señala que la independencia de la personalidad es de tipo cualitativamente diferente: para él, la personalidad no

se somete (se resiste) a un conocimiento objetual y solo se manifiesta con la libertad dialógica (como un «tú» para un «yo»). De igual manera, propone Ortega Ruiz (1998, p. 32) al referirse a las implicancias generadas de dos personas (agresor y víctima); él sostiene que la violencia implica la existencia de una asimetría entre los sujetos que se ven involucrados en los hechos agresivos. En pocas palabras, las víctimas al ser agredidas están formando un espíritu violento e inquebrantable a su agresor (de ahí que el Jaguar sepa por qué él es el más fuerte y respetado de la sección, debido a que asume la conciencia de que él infunde temor en quienes no pueden derrotarlo).

2.1.2.3. La angustia y el peligro de la identidad

Jacques Lacan (2006/2004, p. 145) desarrolla la idea de que la angustia es un temor sin objeto, porque esta introduce en el hombre la función de la falta —la cual se percibe simbólicamente, muy distinta de la privación, que sería algo real—; con ello, se aprecia cómo el sujeto se ve oprimido, preocupado e interesado en lo más íntimo de sí mismo. Mas Sigmund Freud (2004/1966, p. 461) identificaba que la angustia no solo significaba una huida del yo ante la libido; más bien, era engendrada por esta última —se genera una especie de reacción del yo en torno al peligro como señal de escape; en consecuencia, hace que la persona tome, análogamente, sus peligros interiores como si fuesen exteriores—. Para Freud (2004/1966, p. 251), temor o angustia es algo por completo opuesto al deseo. Existe de por sí esta diferencia en el momento de percatarse de Ricardo Arana, sobre todo, cuando está privado de libertad hasta que no se averigüe quién robó el examen; si se observa en ese instante,

este personaje teme no volver a ver a Teresa, no resistir más tiempo sin salir por la consigna y que le preparen una venganza, como contraparte a lo que desea, que consistiría en frecuentar a sus seres queridos, recuperar su libertad y llevarse armoniosamente bien con todos sus compañeros. En el siguiente monólogo, el Esclavo teme lo que podría suceder si es que acusa al serrano Cava en función del robo.

Era la lengua ahora la cobarde: se negaba a moverse, estaba seca, la sentía como una piedra áspera. ¿Era miedo? El Círculo se había ensañado con él; después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza. Y, sin embargo, en el fondo de su corazón, algo lo acusaba. «No voy a traicionar al Círculo», pensó, «sino a todo el año, a todos los cadetes» (Vargas, 2012a/1963, p. 157).

Ahora bien, Lacan (2006/2004, p. 130) sostiene que la angustia es el único sentimiento del que uno no puede dudar que se encuentre en el animal, ya que en este se halla, externamente, aquel carácter que la compone: de ser lo que no engaña. Estos temores engendrados buscan una reacción instantánea en el individuo: una respuesta automática para contrarrestar el mal rato vivenciado. En este caso, lo único que quiere el Esclavo es su libertad y su comodidad, aunque, por ratos, le preocupa las consecuencias cuando confiesa al culpable del robo.

Fue Cava —dijo el Esclavo. Bajó los ojos—: ¿Podré salir este sábado? [...]. Fue Cava el que rompió el vidrio —dijo—. Él robó el examen de química. Yo lo vi pasar a las aulas. ¿Se suspenderá la consigna? [...]. Hace cuatro semanas que no salgo, mi teniente [...]. No tengo miedo —gritó el Esclavo y el teniente levantó la vista, sorprendido—. Hace cuatro semanas que no salgo, mi teniente. Este sábado harán cinco [...]. ¿Qué le harán? —dijo el Esclavo. La pregunta era estúpida y él lo sabía; pero había que decir

algo [...]. «Quizá me expulsen a mi también», pensó el Esclavo (Vargas, 2012a/1963, pp. 157-159).

Sigmund Freud (2004/1966, p. 459) señala que los enfermos no saben decir por qué experimentan angustia; y, a consecuencia de una elaboración secundaria fácil de observar, vinculan su estado con las fobias más simples, tales como las de la muerte, la locura o un ataque de apoplejía. En *La ciudad y los perros*, el hecho de que el Esclavo delate a uno de sus compañeros es porque ya ha tenido conciencia previa de lo que podría ocurrir después; con ello, él se autogenera un temor y un miedo casi enfermizos, pero, por encima de todo, se preocupa por querer salir lo más pronto posible.

—¿Qué te pasa? —dijo Alberto.

—Nada. ¿Por qué?

—Estás pálido. Anda a la enfermería, seguro que te internan.

—No tengo nada.

—No importa —dijo Alberto—. ¿Qué más quieres que te internen, si estás consignado? Ojalá pudiera ponerme así de pálido. En la enfermería se come bien y se descansa.

—Pero se pierde la salida —dijo el Esclavo (Vargas, 2012a/1963, p. 160).

Sobre este punto, Jacques Lacan (2006/2004, p. 315) añade que la persona que está encubierta por la obsesión recurre a la demanda para cubrir el deseo del Otro; es decir, el Esclavo se deja influenciar por la necesidad de estar fuera del Colegio Militar, para poder librarse de toda opresión que le exige estar en contacto con los otros muchachos que gozan al ejecutar el mal (en especial, los integrantes del Círculo, como el serrano Cava y el Jaguar: principales responsables del robo).

2.1.2.4. La identificación y la obra del autor

Si existiría una relación entre la obra narrada con el proceso de búsqueda de la identidad de los personajes y el autor mismo, tendrían que cumplirse algunos parámetros que plantea Mijaíl M. Bajtín (1998, pp. 207-209) con respecto a un tipo de novela en especial: la novela biográfica. Esta tiene la particularidad de ser de carácter confesivo, hagiográfico y religioso. Además, se caracteriza por cuatro razones en especial.

2.1.2.4.1. La primera es que el argumento presentado no se desliga de lo cotidiano: prioriza los hechos vitales y no los extraordinarios. En esta obra literaria, todos los comportamientos y las acciones desarrollados cuentan con una explicación lógica (se genera una muerte por venganza; la formación militar se asocia con la violencia del hombre; los actos deliberados de la maldad solo provocarían situaciones negativas, etc.). Los resultados de realismo que se obtienen como consecuencia se vinculan mucho con la experiencia misma del autor.

2.1.2.4.2. La segunda característica de la novela biográfica es que se muestra al protagonista invariable, además de atravesar crisis ontológicas. Los monólogos que se aprecian del Jaguar, el Poeta y el Esclavo, aparte de ser confidenciales y caracterizados por temores, expresan una posición radical que se mantiene hasta la muerte de Ricardo Arana: el Poeta aumenta su nivel de violencia y trata de derrotar al Jaguar, y a él le arrebatan el dominio y la importancia que tenía entre sus compañeros; asimismo, se añade que se

convierte en una persona de bien con el transcurso del tiempo. Un aporte biográfico por parte del autor es que nos presenta personajes que poseen una mala formación en cuanto crianza paterna (varios de ellos cuentan con padres divorciados o ellos reaparecen luego de tiempo, tal como lo vivenció Mario Vargas Llosa personalmente).

2.1.2.4.3. Un tercer carácter es que hay una composición de un tiempo biográfico continuo, lo que genera más realidad (contigüidad); con eso, se distingue la referencia de que no se trata de una aventura; a pesar de que en *La ciudad y los perros* existan anécdotas del pasado (sobre las historias del Jaguar, el Poeta o el Esclavo), predomina la tensión generada por las vivencias de los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado. Todo ello provoca la sensación de que el autor nos cuenta una parte, a su modo, de cómo se ha formado durante la escuela.

2.1.2.4.4. La última particularidad es que todo adquiere significado (personajes secundarios, lugares, anécdotas, escenas desarrolladas o pensamientos), motivo por el que se va configurando una representación más profunda de la realidad: la presencia del teniente Gamboa y de quienes lo frecuentan, la participación de los profesores, los militares o los alumnos. La aplicación de todos estos elementos (con sus respectivas variaciones) no es más que la síntesis de lo que el autor considera necesario recordar y mostrar en ese universo violento, donde la crítica a la sociedad se enfatiza con el mal actuar de los personajes.

2.1.3. El violento: quebrantador de leyes sociales y órdenes establecidos

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1985/1835, p. 58) sostiene que la ley es el deber por el deber, lo universal y lo abstracto, que cuenta con su contrapartida en la naturaleza, los sentimientos naturales, las inclinaciones, la voluntad natural, el corazón y el alma. Muchas veces, es necesario que el hombre viva en sociedad, y para que ello se logre es sugerente que se atenga a las reglas. Estas leyes de la vida social, que se condicionan a leyes objetivas de la evolución de la sociedad, pueden atravesar por alteraciones en algunas circunstancias o permanecer estables, dependiendo del tiempo y la importancia que tengan. Si la ley es común, será invariable; en cambio, si se trata de una escrita, será totalmente cambiante —únicamente, lo justo resultará verdadero y útil; así como la justicia, la cual se refiere a una virtud por la que cada uno tiene lo suyo y conforme a la ley—. ¿Pero qué ocurre cuando estos principios se transgreden? ¿Existen motivos que justifiquen algunos comportamientos en contra?

Críticos literarios como Francisco Miró Quesada, María del Pilar Dughi Martínez, Rosa Boldori de Baldussi y Mario Benedetti han hallado algunos motivos para explicar de qué manera *La ciudad y los perros* funciona como una representación de la violencia que pretende acabar con los principios sociales ya fundados. Se menciona que el compromiso de Vargas Llosa consiste en mostrar su actividad política (Dughi, 2004, p. 118) para incentivar la inquietud y lo estático del pensamiento humano (en oposición a la violencia, que imposibilitaría la superación de los condicionamientos sociales impuestos: se buscan la libertad y la democracia). Mario Benedetti (Angvik, 2004, p. 99)

especifica que un caso particular sería el del Jaguar, ya que él inventaría sus propias leyes: no obedece a ni un código de comportamiento establecido. En relación con lo planteado, postulo lo siguiente: en primer lugar, el compromiso que pueda deducirse del autor es totalmente implícito, se desliga de la normativa de la novela (el hecho de que se asuma o no un cargo al escritor no afecta en absoluto a la realización de la historia contada); segundo, la acción política no sería un incentivo de participación en las personas, es más, se trataría de un alegato contra los principios morales de la gente; tercero, la violencia se practica, no porque haya limitaciones y escasas alternativas de sobrevivir, sino por la predominancia de querer sobresalir en medio de un grupo que posee igualdad de condiciones en ese entorno militar; finalmente, el Jaguar no inventa leyes, él se deja influenciar por los comportamientos violentos que ha aprendido en la calle, producto de la mala formación familiar que ha tenido —más bien, será un quebrantador de órdenes y jerarquías impuestos por la sociedad peruana en el Colegio Militar Leoncio Prado.

Dos entrevistados del equipo de Historia (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 83) sostienen que en el Perú existe la violencia en la medida en que se halla la injusticia, puesto que, donde no se encuentra la justicia social, siempre la violencia estará presente (tal como ocurrió con la aparición de Sendero Luminoso, grupo subversivo). La violencia criminal ha sido usada para escapar del Gobierno republicano, sin respetar las órdenes y las leyes que se instauran en la sociedad; su empleo ha generado muchas incertidumbres e innumerables contradicciones de la jurisprudencia. La ausencia de los medios de

comunicación y la prensa provocaría también una serie de actos violentos que no llegan a ser sancionados.

Para Walter Benjamín (2001/1972, p. 41), existe una violencia de derecho cuando se justifica la existencia de un factor dañado en la sociedad, el cual ha surgido por una descomposición de la función histórica; y, por lo tanto, es necesario eliminar todo rastro. Toda violencia fundadora de derecho garantiza un poder y no el ansia excesiva de beneficio en forma de posesiones —el hecho de instaurar límites no significa la aniquilación del contrincante—. Hannah Arendt (2008, p. 102) usa la metáfora de «sociedad enferma» para referirse a aquel orden social que promueve la violencia y ha perdido la intención de restaurar la ley y el orden. Por ello, existe una dinámica secreta del «contra todos» (Lotman, 1996, p. 228), la cual se repite y va constituyendo estructuras violentas —a la vez, esta es denominada la «mitología del peligro»—. Aquella se encarga de desvelar la verdad por la sensación que engendra la configuración del juez y el acusador, mas no mediante pruebas jurídicas.

Norbert Elías (1987, p. 459) añade que, anteriormente, en la sociedad guerrera, el individuo podía ejercitar la violencia siempre que tuviera el poder y la fuerza necesarios para ello, mas con el tiempo, se han hecho impracticables a causa de las prohibiciones sociales. Actualmente, la vida en una sociedad de guerreros es amenazada constantemente por actos de violencia y, en consecuencia, esta se moviliza entre dos extremos de comparación en una ambientación de vida pacificada (la tranquilidad y la práctica de ejercicios

violentos); por otro lado, estas actitudes son peligrosas para los guerreros vencidos, ya que estos luego se someten absolutamente al poder y las pasiones de otro (esclavización completa, formas extremas de torturas físicas, encarcelamientos y humillaciones radicales); por estas razones, las personas ya han pasado a ser monopolio de un poder central. En esta estructura social generada, es mayor la posibilidad de revelar los instintos y los impulsos en el caso de los vencedores y los hombres libres. Norbert Elías (1987, p. 455) aludía al establecimiento que se va generando poco a poco con un código de dulcificación de las costumbres en el curso de la monetarización y la reducción del ámbito de la competencia; en el conjunto de la sociedad, la libertad de la condición masculina es mayor, comparada con la sumisión de la condición femenina y la entrega absoluta de los dominados, los vencidos y los siervos.

Jacques Lacan (2006/2004, p. 164) argumenta que en la perversión el deseo se presenta como lo que hace la ley, al referirse a su propia subversión o su soporte; su voluntad de goce fracasaría, debido a que encuentra su propio límite en el ejercicio de su propio deseo —se lograría el goce siempre y cuando el individuo se apoye sobre las formas de la ley; por lo tanto, si predominan únicamente posibilidades de aplicar la violencia, equivalente a la destrucción de la humanidad, resulta insuficiente reclamar limitaciones y controles—. La agresividad sería, entonces, la característica de un agente capaz de aplicar esta energía contra un conjunto organizado; en consecuencia, aumentaría su desorden, como también, disminuiría su información y su propia manifestación adecuada. Es por ello que José María Díez-Alegría (1980, p. 188) articula la idea de que el violento y el malvado tendrán que ser reducidos; se les tendrá

que hacer justicia únicamente con sentencia —la acción de aplicar un ley sería parte ya de la dinámica de la violencia política (Merleau-Ponty, 1995/1947, p. 51)—. Mientras que uno tenga conciencia para elegir, posee la voluntad de hacer injusticias; es decir, el sujeto puede adoptar la postura de un violento que destruye reglas, normas, teorías o sentencias, con la finalidad de criticar a la sociedad o aniquilar todo tipo de jerarquías simbólicas establecidas. Slavoj Žižek (1994, p. 106) sostiene que el cambio de perspectiva puede ejemplificarse por medio de la dialéctica de la ley y la violencia: en primer lugar, la ley aparece como opuesta a los actos particulares de violencia que la subvierten, asimismo, el sujeto está resignado a los impulsos patológicos de transgredir la ley y el mandato ético de obedecerla; la segunda ocasión es que al vivir, según los regímenes del propio imperio de la ley que está fundado en la violencia, se impone la universalización de una violencia que se va convirtiendo en legal (denominada por Kierkegaard como «la ley en el devenir», para explicar esta inversión violenta de la ley).

Maurice Merleau-Ponty (1995/1947, p. 30) indica que no hay excusas para justificar la agresividad, pues el derecho de la oposición es exactamente igual al del poder —para ello, se quita toda legitimidad o se legaliza la violencia de los opositores—. En caso de que se llegue a condenar toda violencia, uno se coloca fuera del dominio, donde la justicia y la injusticia existen; se maldice al mundo y la humanidad.

2.1.4. El violento: protagonista y héroe. Planteamientos frustrados

Los críticos literarios Julio Roldán, Daniel Castillo Durante, José Miguel Oviedo y Roland Forgues muestran algunas ideas que sirven para desarrollar esta sección; por ejemplo, argumentan que Vargas Llosa criticaría las prácticas políticas de su sociedad, por el hecho de que se percibe la violencia de manera cercana, la cual se encarga de esclavizar al hombre. Mas, no solo ocurre este modo de apreciación, también nos manifiesta la otra vertiente: la del libertinaje; según Roland Forgues (2001, p. 202), como oposición a las creencias religiosas. Un libertino se forma por el abuso de la libertad, es por ello que es peculiar en él que recurra a burdeles, discotecas, bares, entre otros. Finalmente, Roland Forgues (2006, p. 55) sostiene que la violencia para los protagonistas sería parte de la superación de sí mismos, puesto que, en la adolescencia, hay una preocupación por la edad madura, los temas viriles, la impotencia, la castración, la sexualidad, la homosexualidad, la camaradería, la fidelidad al grupo y la violencia en todos sus niveles. Sobre estos argumentos, fundamentaré la concepción del protagonista o el héroe de la novela en *La ciudad y los perros*, para que después se confronte con el tópico de la violencia y se observen específicamente las modificaciones internas por las que atraviesan los personajes.

Naftole Bujvald (1958, p. 53) plantea que el protagonista es el portador (o los portadores) de la acción central, quien recurre muchas veces a personajes secundarios para que lo auxilien a realizar ese acto fundamental. El héroe estaría compuesto de elementos estéticos y caracteres independientes; en consecuencia, le permite desarrollar una cosmovisión totalmente particular,

como también, de sí mismo. A este modo de aprehensión, Bajtín (2003/1979, p. 78) lo llama autoconciencia —esta puede llegar a ser dominante en la determinación de cualquier hombre—. Recién con este elemento, se nota una transferencia por parte del autor, dirigida al héroe —una imagen estable y definida de él o el objeto de la reflexión del mismo, su autoconciencia (Bajtín, 2003/1979, p. 74): todas sus cualidades estables y objetivas, su tipicidad sociológica y caracterológica, sus hábitos, su mundo interior y hasta su misma apariencia—; por lo tanto, el héroe sería la identificación del autor: se encontraría limitado en su representación, a través de la fonología (su forma de hablar y su cosmovisión).

Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, p. 13) sostiene que con los héroes se polemiza, se aprende y se intenta manifestar sus puntos de vista hasta formar un sistema acabado. Es fácil hallar los recursos por los cuales se rige un héroe utópico, quien piensa constantemente en ganar, asegurarse, competir, expresar sus sentimientos, ser aprobado por la sociedad y poseer una buena autoestima. El problema surge al mostrarse las vías para desarrollar esas inquietudes morales. Por ejemplo, la adolescencia es la edad de la autoafirmación de la personalidad, proceso que se manifiesta principalmente en actitudes. En el caso de *La ciudad y los perros*, se nota que los alumnos del Colegio Militar actúan con violencia, porque consideran que es un rasgo de hombría; muchas veces, arriesgan su salud y su vida por demostrar su virilidad. Sería esto, entonces, un rasgo antagónico, ya que el héroe no necesita emplear el mal, puesto que tiene el apoyo de la sociedad, y esta lo acompaña; mientras que si fuera un antihéroe, se encontraría solo frente al mundo. ¿Pero

no son acaso las normas rígidas y la violencia las imprescindibles para que uno se haga hombre? Ricardo Ruiz Carbonell (2002, p. 164) argumentaba que muchas veces el maltrato físico se realiza como erróneo método correctivo de la conducta. No sería la agresión la que restaura, sino la que arruinaría y la que hay que condenar —Gandhi afirmaba que para él no existía ni una sola causa que justificara la violencia, a pesar de que se logren grandes victorias—. Otto Klineberg (Domenach, *et al.*, 1981, p. 128) también fundamenta que las distintas investigaciones no apoyan la idea de que la violencia pueda solucionar cualquier conflicto, incluso si se quiere combatir a esta misma.

Algunos factores de riesgo vistos en sujetos que adoptan una posición de maltrato, observados en los principales personajes de esta novela, son los siguientes:

2.1.4.1. Se retoma la concepción de que el aprendizaje y la creencia en que el castigo y la violencia son maneras adecuadas para educar y aprender.

2.1.4.2. En el caso de los padres de familia, predomina la convicción de que los hijos les pertenecen: rol que les genera una actitud de sobreprotección y derecho absoluto en función de ellos y su destino.

2.1.4.3. Se interpreta la conducta infantil como una provocación o un desafío a los adultos.

2.1.4.4. Se presencian malos tratos y falta de afecto en la niñez.

2.1.4.5. Hay baja tolerancia a la frustración y expresiones inadecuadas de rabia.

2.1.4.6. Se evidencia la carencia o la deficitaria red de apoyo social.

2.1.4.7. Es observable el malestar psicológico generalizado: infelicidad, sentimiento de inadecuación y baja autoestima.

2.1.4.8. Doležel (1999, p. 165) especifica que un vencedor podría poner a prueba su dominio castigando al conquistado, hasta que llegue a su aniquilación —rasgo primordial para explicar la muerte del Esclavo.

Hannah Arendt (2008, p. 47) sostiene que en la historia, la violencia puede presentarse como una interrupción que no logra siempre un cambio, aunque son los rebeldes quienes creen que es el único medio para lograr una transformación cualitativa en la sociedad. Esto ya se puede percibir en la figura del héroe, en la cual se aprecia algo de previsible y revolucionario: actúa como un mediador de una aventura política o un cuerpo social. Similar al modo de actuar desligado de un pensamiento manipulador del Estado. El mal, los sufrimientos y los delitos, al ser representados, se les estarían atribuyendo una fuerza liberadora —al añadir la violencia, se buscaría también la libertad—. No se trata de restaurar algo, ya que la violencia no se puede superar si se recurre a otro método violento. Aparecerá cuando el poder esté en peligro; muchas veces, la violencia lo desaparece o lo destruye, pero en ni un momento es capaz de crearlo.

Capítulo 3:

la representación formal de los protagonistas violentos

No hay temas buenos y malos, que todos pueden ser lo uno o lo otro porque de ello depende exclusivamente de su tratamiento.

Mario Vargas Llosa (2007a/1975, p. 213)

Recuérdese que al inicio se vio una perspectiva englobadora con respecto a esta obra literaria y los conceptos fundamentales de la violencia, los cuales permitieron un análisis más específico para detectar las anomalías que se desarrollaban en las interacciones sociales de *La ciudad y los perros*. Conceptos que parten desde el contexto hasta los aportes de las técnicas literarias propias del *boom*, junto con Mario Vargas Llosa con su primera novela, permitieron que la crítica literaria siguiera analizando por más de cincuenta y cuatro años sobre lo que acaecía en esa realidad textual. Con todo ello, como ya se planteó en el capítulo «La violencia y sus estructuras indeterminadas», fue necesario definir las múltiples concepciones de violencia, ya que esta permitiría hacer un estudio más minucioso en relación con la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo); por esto, se abordaron tópicos como el de la perspectiva psicológica y psicoanalítica de la violencia, las causas, las consecuencias, el fin de la ética y la religión, el fallo de la formación familiar, los fracasos de la educación militar y el tratamiento pedagógico, la convivencia escolar militarizada, la interacción con la mujer, la ironía frente a la violencia del medio y la optimización de la violencia.

En el segundo capítulo, llamado «Las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica», se definió el concepto del personaje violento, con la finalidad de hallar en el mismo una estructura adecuada que permitiera distinguir cuáles eran las jerarquías impuestas en el Colegio Militar Leoncio Prado; a la vez, se observó la tipología de identidades formada por el grado de violencia adquirido, como la del Jaguar (violento y dominante), el Poeta (camaleón) y el Esclavo (víctima y dominado). Luego de la caracterización correspondiente, se pasó a una clasificación realizada con gráficos de triángulos jerárquicos, que consistían en describir el recorrido de los protagonistas en función de una determinada elección conductual (en ese caso, se trató de defender la propuesta de que el ciclo de la violencia sería propicio para el desarrollo progresivo del ser humano, el cual se va construyendo, pero que se altera por diversos motivos y hasta se destruye). Finalmente, se consideraron temas como el problema de la identificación del sujeto, el modo de quebrantar leyes y órdenes establecidos por parte del violento y su manera de configurarse como protagonista y héroe, teniendo en cuenta que su lado bueno no sería el resaltante, sino todo aquello que lo degrada, hasta lograr su propia frustración.

En el tercer capítulo, el cual se titula «La representación formal de los protagonistas violentos», se analizarán internamente los distintos tipos de evidenciar a los protagonistas de *La ciudad y los perros*, porque al estudiarlos minuciosamente, se podrán hallar nuevas inventivas. Tal como lo señalaría Hegel (1985/1835, p. 13), quien sostiene que la actividad del espíritu se demuestra en la formación de manifestaciones e intuiciones internas. Por lo

tanto, este capítulo articulará tres criterios: el primero trata en torno a la representación de la violencia en los protagonistas, la cual se exterioriza de manera verbal-expresiva (dialogismo y monologismo), actancial (con actos violentos) y también en dónde se desarrollan, es decir, espacios de la violencia (direccionalidad). El segundo tópico que se aborda está vinculado con las transformaciones ontológicas vistas en los personajes principales; para ello, se definirá, desde las perspectivas narratológicas y semióticas, el concepto de personaje; luego, se expondrán algunas teorías semióticas, con ejemplos del texto, sobre los planos de la expresión y el contenido, los programas y los esquemas narrativos que incluyen la violencia, el cuadrado semiótico y el esquema de tensiones. El tercero se relaciona con la semiósfera, la cual se presenta como un universo textual socialmente construido y quebrantado.

3.1. La representación de la violencia en los protagonistas

Enrique Páez (2001, pp. 158-159) señala que se conoce a los personajes en la medida en que se presentan dentro de su peculiaridad particular en el hacer, el pensar y la forma de hablar. Todo personaje tiene vida interior (posee fortalezas, debilidades, vivencias y biografía con ciertas experiencias significativas de placer, frustración o dolor, que se revelan al público por su apariencia, sus diálogos propios, su modo particular de hablar, sus propios giros lingüísticos, sus pensamientos y sus posesiones) y vida exterior (todas las acciones que se identifican con la interioridad del personaje). Naftole Bujvald (1958, pp. 52-53) fundamenta que la caracterización se revelaría no solo por la manera externa de ser de los personajes, sino justo cuando la conducta personal se delata en función de una instancia crítica (en el

momento del clímax, el héroe se manifiesta del modo más específico: se conoce su naturaleza ante sus declaraciones y su carácter frente al esfuerzo de vencer los obstáculos de su vía hacia el objetivo). Según Aristóteles (trad. 2000, pp. 78-79), esta formación del carácter permite que los hombres actúen de una u otra manera con sus respectivos pensamientos que establecen algo o lo hacen conocer. Todo ello, junto con la constante descripción realizada por el narrador de los personajes, es lo que permite que cada uno se configure de un modo autónomo, ya sea por su forma de hablar o actuar: es esta reinserción continua lo que permite ver una tipología humana. Mielke Bal (1990, p. 93) comprende que es la repetición el principio importante de construcción para crear el perfil de un personaje, debido a que se puede igualar y contrastar con otros. Esta reiteración es conocida también como el *tag* o el tic, que es un rasgo característico que otorga un carácter único a cada entidad y tiene asociación con la historia contada —puede ser un ruido, un defecto de pronunciación, etc.—. El placer se logrará ante esta sensación de identidad o repetición que se genere, puesto que este goce se halla en el límite, a punto de desligarse con respecto a lo frecuente, en términos de Lacan (1996/1975, p. 49).

Existe un vínculo objeto-sujeto que se observa en las vivencias, de este se destaca que predominan dos maneras de apreciar al hombre mismo. Mijaíl M. Bajtín (1998a, p. 334) especifica que se trata de la perspectiva que se percata del sujeto: el perfil de uno dirigido a él mismo y el regido en su relación para el otro. Este doble trabajo de configuración le concierne al autor como creador, quien no puede estar desligado de las imágenes y los personajes que

él crea —por naturaleza, toda imagen cuenta con una doble composición—, porque forma parte de ellos como algo inalienable, puede separarlos. Todos los personajes con sus discursos aparecen como objetos de la actitud del autor. Él se ubica fuera de ese mundo representado que ha creado, para proporcionar un sentido a ese universo; mas lo hará desde una postura más elevada y cualitativamente distinta.

Lotman (1998, p. 213) fundamentaba que cada tipo de cultura elabora sus modelos de «gente sin biografía» y «gente con biografía»: ocurre en el caso de la escritura, en el que el autor se encarga de otorgar mayor énfasis a ciertos personajes en vez de a otros (sobre todo, en los protagonistas, quienes son los que destacan en la historia). Con estas estrategias literarias, el escritor construye a sus entidades ficticias y les proporciona una individualidad, mediante sus palabras o sus acciones; aunque no se trata solamente de esta particularidad, sino de la propia elección que tienen para hablar o actuar, pues su carácter será bueno si su elección también es buena. Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 333) argumenta que la conciencia, en realidad, es idéntica a la personalidad del hombre, ya que allí él se encuentra y percibe todo aquello que lo justifica (lo que se halla entre su nacimiento y su muerte, mediante las palabras «yo mismo» o «tú mismo»). En este caso, la configuración otorgada a cada individuo permite que sea compatible la forma con la que realiza contacto con otros sujetos o el universo mismo; por ello, los personajes también serían tratados estilísticamente en su relación con el mundo real. Por el contrario, la autenticidad que se les proporcionaría contendría una serie de variantes que limitaría algunas características personales o que bien podría exagerar su

participación si es que se tratara de un sobreuso de la ficción. ¿Los personajes entonces estarían expresados, retratados o autorretratados? Para Aristóteles (trad. 1990, p. 514), la expresión expone las pasiones de manera evidente, puesto que es una de sus virtudes representarse de ese modo. No sería un retrato (Lotman, 2000, p. 23), el cual se manifiesta como el género pictórico más natural que no necesita de un fundamento teórico para su explicación; sin embargo, tendría el propósito de un autorretrato (Bajtín, 1998, pp. 37-38), debido a que posee un anhelo por la purificación de datos y expresiones reales, aunque esta finalidad sea absolutamente imposible por la carencia de descripciones detalladas y verídicas.

Cualquier configuración coherente que se le quiera brindar al personaje es válida; en el caso de *La ciudad y los perros*, es la violencia la que se instaura como requisito principal para detallar a cada uno con sus respectivos actos agresivos y sus pensamientos ofuscados. Por medio de la ejemplificación, como indica Gérard Genette (1993, p. 91), se logra una forma motivada de simbolización; de allí, se diferencian algunas figuras representadas, tales como la del Jaguar, el Esclavo y el Poeta, de quienes se observa cómo la violencia está en proceso de aproximación o desaparición, según como sea el personaje o la circunstancia. Alfonso de Toro (1990, p. 55) confirma que la tipografía de los personajes no se vincula, necesariamente, con sus acciones, el modo de narración o la organización temporal; más bien, la habitualidad y la cotidianidad, al igual que las constantes acciones violentas, las cuales se irán mecanizando tanto en el agresor, como en la víctima (con estas, se revela la identidad de algún personaje). El efecto destructor se debe a

la repetición de agresiones que son aparentemente anodinas, pero continuadas, y de las que se sabe que no terminarán —se trata de una agresión a perpetuidad—. Cada ofensa nueva es un síntoma de las precedentes, e impide olvidar (es el deseo de la víctima y a lo que se opone el agresor). La violencia es insensible, verbal y construida a partir de denigraciones, insinuaciones hostiles, señales de condescendencia y ofensas; quien usa la ira, sentirá un pesar, que es el deseo de algo a la vez.

La acumulación de huellas agresivas o síntomas permite concluir que predomina un percance del cual dependen los estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado en la novela. Para Sigmund Freud (2004/1966, pp. 408-409), los síntomas son muy complejos: el hecho de hallarlos y luego suprimirlos no implica que se haya aniquilado la esencia buscada, pues estos no desaparecen fácilmente, pueden formar nuevos síntomas, que asimilarían provisionalmente los individuos; por el contrario, lo único que puede retomarse sobre este déficit es que encontrando y analizando los síntomas se comprendería la problemática que se pretende reparar.

En esta sección dedicada a la representación de la violencia en los protagonistas, se analizarán tres tipos con los que los personajes pueden manifestar la violencia (formas verbal, actancial y espacial). Predomina un indicador en común, que es el principio de la repetición: será este el que construya las identidades violentas en los personajes de alguna manera.

El primero, que se relaciona con la forma verbal, se compara con el principio propuesto por Helena Beristáin (1997, p. 22), quien argumenta que la noción de sucesión es esencial en la definición del relato, pues esta es imprescindible para demarcar una identidad necesaria en el texto, ya que, de no enfatizarse tanto, podría tratarse de una simple descripción.

La segunda forma, denominada actancial, establece todas las acciones ejercidas por los personajes que tienen como principal incentivo la violencia; de igual modo, será la constancia de sus actitudes la que caracterice al personaje de una manera —una expresión será adecuada si propaga las pasiones y los caracteres, a la vez, conserva la analogía con los hechos establecidos; aunque, también, para comprender cualquier tipo de acción, es necesario saber cuál es la motivación que la genera, sin importar la intención, que tan solo es un distractor que distancia el dominio de la acción de los sucesos inactivos.

La tercera forma de representar la violencia es en sus mismos espacios de desarrollo —Víctor Hugo (1971, p. 52) manifestaba que los personajes que hablan o actúan con cierta actitud, no solo imprimen esa carga positiva o negativa en el espíritu, sino que el lugar, en donde han sido expuestos, resulta involucrado: se convierte en uno de sus terribles e inseparables testimonios; por lo tanto, la ausencia de estos espacios mudos privaría el drama de las escenas más representativas de la Historia.

3.1.1. La forma verbal y expresiva (dialogismo y monologismo)

Anteriormente, algunos críticos literarios explicaron con buenos propósitos el tratamiento verbal y expresivo en *La ciudad y los perros*. Sus posturas no son del todo sostenibles; en algunos casos, erróneas e infundamentadas.

Por ejemplo, José Miguel Oviedo (1982, p. 337) observa el plano del lenguaje para decir que en este se halla la conciencia del autor y sus modos de expresión; como también, cierta abundancia de elementos autobiográficos. En mi opinión, Oviedo tiene razón en sostener que la configuración del lenguaje parte de la perspectiva del autor (casi autobiográfica), pero más son la experiencia misma y la intuición literaria las que regulan la representación social de los sujetos (recuérdese que Mario Vargas Llosa pretende criticar posturas que le son ajenas, como el poder y la violencia).

Sara Castro-Klarén (2006, p. 33) señala que en esta obra literaria el trabajo del escritor es bueno, por el hecho de mimetizar la parte oral en las múltiples perspectivas de los personajes; asimismo, añade que la violencia, a la que recurre de manera descriptiva, predomina como uno de los temas de la novela. La crítica literaria ha logrado una aproximación mejor fundamentada de *La ciudad y los perros* (1963) al referir que Vargas Llosa mimetiza la parte oral de los personajes, aunque no señala qué procesos estilísticos o psicológicos usa; por lo tanto, la formación verbal no sería exclusivamente un acercamiento a la oralidad, sino otros factores que se implicarían para generar impresiones

de la realidad; con respecto al tema de la violencia, definitivamente, este se encuentra perenne en toda la novela.

Rita Gnutzmann (1992, p. 182) argumenta que el lenguaje empleado se basa en americanismos y expresiones particulares limeñas, pero la sensación que este genera sería más intensa al creer que se trata de un lenguaje meramente oral: elipsis, interjecciones, clichés, peruanismos, argots, modismos, onomatopeyas, diminutivos y grafismos. Todos estos recursos que son acompañados por la voz colectiva del narrador, logran la representación de cierto grupo social en un momento concreto, sin hacer alusión al realismo fotográfico. Analizando la totalidad de su propuesta, se observa que Gnutzmann cuenta con el déficit de enunciar que el lenguaje usado por Vargas Llosa en su narrativa se inclina por la oralidad, postura que no se nota en ningún momento en esta obra literaria, ya que la ausencia de muletillas y palabras inconclusas o repetidas en los diálogos determina que existe un tratamiento estilístico predominante, más bien, sería el buen trabajo técnico del escritor lo que otorgaría la sensación de realismo. Se equivoca también al decir que solo se intenta exponer a un grupo de la sociedad y que no hay alusiones a un realismo fotográfico, pues en el universo textual que plantea Vargas Llosa se hallan diversas conexiones sociales: no son personajes cerrados que se limitan a estar en el colegio; los círculos sociales están aptos para todos ellos, debido a que existen amistades que no son del colegio, padres de familia, situaciones y vivencias en las calles; como también, referencias al pasado en las que la concepción de grupo queda totalmente deconstruida, para hacer alusión a sujetos independientes que poseen mundos distintos.

José Luis Martín (1979, p. 224) menciona que se trata de una revolución léxica y tropológica, como también, un énfasis al emplear un expresionismo vertiginoso y diversas aglutinaciones; por ejemplo, al usar la grosería «putesumadre»). En mi opinión, el crítico asume erróneamente el término «revolución», el cual se debería utilizar para referirse al lenguaje que recurre Vargas Llosa, puesto que la intención del escritor es únicamente representar, por medio de la escritura, uno de los modos de hablar del limeño (el escribir tal como se habla y se oye, sin ser por eso una invención léxica del escritor y, mucho menos, «revolucionaria»). Por otro lado, no existe un lenguaje descriptivo en *La ciudad y los perros*, el cual se identifica por ir registrando hechos que favorecen a la realización de la historia de la narración; más bien, predomina un lenguaje que intenta revelar tipos humanos caracterizados por estar afligidos por la situación espontánea e imprevista que se inserta en su universo cambiante.

Finalmente, Joel Hancock (1982, pp. 79-90) se refiere a las técnicas de animalización y claroscuro que se hallan en la narrativa de Vargas Llosa. En torno a este argumento, cuestiono la función entendida de las mismas. Sobre la primera, la alusión es directa cuando se refiere a los cadetes del tercer año con los «perros»; sin embargo, ¿ellos actúan como tales en todo momento?, ¿hay una identificación directa o se trata de una etapa que consiste en agredir momentáneamente al alumnado?, ¿son hombres que simulan ser perros?, ¿esta es la idea central? Con respecto a la técnica del claroscuro, no hallo una relación entre matices existentes en la novela con las acciones: estas ocurren

sin premeditación, lo que sí puede apreciarse en algunos casos es antagonismo, pero claroscuro no.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, explicaré de qué manera se desarrollan las formas verbales y expresivas que se demuestran en *La ciudad y los perros*. Para la realización, dividiré el análisis en siete segmentos: las palabras, el lenguaje, la ficción del lenguaje, la ideología del lenguaje, la violencia verbal, el monólogo y el diálogo.

3.1.1.1. Las palabras

Lotman (2000, p. 16) define la palabra como el signo de algún elemento (transferencia lingüística que es percibida en un mundo cultural como real o posible); algo que la sustituye en el proceso de comunicación, aunque no es capaz de reemplazarla en el uso real. Internamente, la palabra resultaría efímera. Foucault (2005/1966, p. 229) plantea que esta posee un valor representativo —como elemento virtual del discurso—, que prescribe un mismo modo de ser. Muchas veces, esta caracterización es enigmática, ya que las palabras actuarán como un sustituto de la discursividad esencial de su propia manifestación, debido a su carácter abierto, neutro e indiferente, que el discurso se encargará de completar y fijar.

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 366) clasifica las palabras empleadas por los hombres en dos grupos: palabras propias y ajenas. La búsqueda de la palabra propia implica el hallazgo de uno mismo, pues es su forma de ser, su

representación ontológica; mientras que una tendencia a distanciarse de sus propias palabras y optar por las ajenas, supone una anulación o un fallo del comportamiento y la exposición habituales en un sujeto, los cuales se evidencian en la manera de hablar, que resulta totalmente desconocido y de difícil exposición previa.

3.1.1.2. El lenguaje

Foucault (2005/1966, p. 207) señala que el lenguaje es la manifestación de los seres vivos; en consecuencia, es la naturaleza misma la que los expone. El lenguaje es con lo que el ser humano ha sido creado, junto con otros elementos: motivo por el que también él es un creador en el lenguaje y un medio de la participación mimética con los objetos. Octavio Paz afirmaba que el lenguaje es el hombre y algo más: postulado que es cierto, puesto que las acciones y el carácter no pueden ser realizados sin la intervención del lenguaje (este no está constituido solamente por acciones y sonidos del pensamiento, sino que se configura, también, por elementos formales, agrupados en sistema y que imponen a los sonidos, las sílabas y las raíces un régimen que no es el de la representación). Paolo Fabbri (1999, p. 48) agrega que el lenguaje no sirve para evidenciar estados del mundo, sino para transformarlos; asimismo, se modifica quien lo produce y lo comprende.

El lenguaje forma parte de la distribución de similitudes y firmas; por lo tanto, debe tomarse como algo natural, con elementos que tienen sus leyes de afinidad y convivencia, junto con sus analogías obligadas. Por sus

estructuras, sus composiciones confusas y sus modos de simultaneidad, el lenguaje es analizado y ofrecido desde una perspectiva de desarrollo lineal del lenguaje mismo; aquello permite que puedan conocerse algunas constantes o ciertas tipologías humanas —Umberto Eco (1999, pp. 40-41) se refería al lenguaje como la autorrevelación del ser—. Si los análisis de la representación, el lenguaje, los órdenes naturales y las riquezas son perfectamente coherentes y homogéneos entre sí, existe entonces un desequilibrio profundo —Lacan (1996/1975, p. 57) argumenta que el lenguaje muestra límites para cualquier sujeto, pues él se presenta como demanda: una que fracasa. Esta consumación es producto de que no existe una finalidad de éxito en el lenguaje, sino que es su misma repetición la que lo ha engendrado: desde la dimensión de la pérdida, al plus del goce.

3.1.1.3. La ficción del lenguaje

Lotman (Bajtín, 1998, p. 248) alude a la escritura como una forma de la memoria, ya sea individual o colectiva, que se encarga de hallar la necesidad de registrar algo común a toda la colectividad. Al emplear la lengua para configurar enunciados verbales u orales, se está revelando el carácter humano multiforme de cada uno, ya que se genera una tensión ético-cognoscitiva, por la que el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión, según Walter Benjamín (2001/1972, p. 59). El lenguaje es distinto del práctico y el literario, puesto que su función estética es la ficción. Sería la literatura de ficción la que se impondría

esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos (distinta de la literatura de dicción, que se impone por sus características formales), debido a que los enunciados de ficción son aserciones fingidas; por lo tanto, el lenguaje como materia misma de la literatura avanzaría únicamente hacia la verdad objetiva de su arte.

El lenguaje o el estilo de una obra de arte está compuesto de una mezcla de estilos heterogéneos, la cual se halla en conflicto; por ejemplo, cuando no se intenta reproducir el vagar juguetón de la conciencia, que se caracteriza por el vaivén de las impresiones, se circunscribe racionalmente un contenido coherente, que alude a un episodio narrado o una situación descrita. ¿Pero aquello es definitivo? No es necesario seguir una sola norma. Para Lubomir Doležel (1999, p. 210), el acto de construcción del mundo no puede identificarse o compararse con actos de habla simbólicos (confirmar, negar, mentir, imitar o simular), que presuponen la existencia independiente de un mundo donde las oraciones correspondientes se refieren o no, como también, hay una simulación —el lenguaje empleado para la ficcionalización es transferido a otro lenguaje, a través de una continuidad de transformaciones—. Gérard Genette (1998, p. 31) distingue que el relato no revela una historia (real o ficticia): solo la cuenta; es decir, significa mediante el lenguaje, con la excepción de los elementos verbales previos de esa historia (diálogos y monólogos), que tampoco imita porque no los necesita (puede reproducirlos directamente o transcribirlos).

3.1.1.4. La ideología del lenguaje

Buffon insistía que el estilo es el hombre —idea que tomó luego Lacan—. Por lo tanto, Vargas Llosa estaría autenticándose con los actos de habla que traza en su narración: con los monólogos, los diálogos, los personajes y el narrador omnisciente, estaría transfiriendo sus mapas mentales desde el cuerpo privado al social. Bajtín (1998, p. 334) menciona que la integración biográfica y autobiográfica del hombre (todo aquello que jamás puede ser objeto de una experiencia propia, proveniente de la conciencia y los pensamientos de otros) es similar a la representación que proyecta un espejo (una desintegración de una imagen total), aquella que uno recibe del otro —con sus tonos, aunque sin apreciación de uno propio, el cual no existe.

El equipo de Psicología (Rubio, Mac Gregor y Vega, 1990, p. 78) indica que el aprendizaje del lenguaje se genera en un sentido inverso: no se aprende a hablar, sino a callar —se trata de acallar demandas, impulsos no atendidos e incomunicarse con las partes no poseídas de uno mismo—. Cuando uno quiere hablar con la verdad, lo hará con la búsqueda de la palabra; ese momento expresivo, será un rasgo constitutivo del enunciado, una necesidad que requiere ser expuesta para buscar un efecto, el cual se logra captar del todo, ya que se distingue por la capacidad analítica que posee cada uno, según su experiencia. Más bien, si se quiere hallar el sentido de las palabras es necesario deconstruir los significantes (despedazarse y fragmentarse el lenguaje para observar su funcionamiento interno y delatar sus trampas invisibles). Todo enunciado, según Bajtín (1998, p. 274), es un eslabón en la

cadena de la comunicación discursiva, que se ha desarrollado en los hablantes dentro de una esfera de objetos y sentidos. Un primer aspecto del enunciado, para él, es el que fija los detalles específicos de composición y estilo (selección de recursos lingüísticos y género discursivo, que centra la intención y el sentido que le brinda el sujeto discursivo o el autor). Un segundo aspecto del enunciado es el momento expresivo (la actitud subjetiva y evaluadora del hablante, con respecto al contenido semántico de su propio enunciado). Todo hablar humano es finito, en el hecho de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar —la lengua como sistema abstracto de posibilidades y realidad concreta encuentra un mediador, que es la valoración social; esta se obtendrá al comprenderse la lengua y la respuesta que demande el enunciado.

El hombre, individualmente, no crea doctrinas de que la creación ideológica y su concepción se llevan a cabo únicamente mediante el proceso de comunicación social; eso sí, los elementos de la lengua son neutros: su dinámica es libre; es decir, no reconoce ni respeta las fronteras del enunciado y la soberanía de las voces (Bajtín, 1998, p. 306). Ahora, considerando la jerarquía de los lenguajes (desde los más simples, hasta los más complejos), hay una reiteración sobre el aumento de redundancia.

3.1.1.5. La violencia verbal

Bajtín (2003/1979, p. 302) indica que el hombre, como tal, es víctima de su discurso. Su pronunciación individual adquiere carácter por su ritmo y su cadencia peculiares, en torno a su modo de expresarse (cuando el personaje

piensa y habla, se compone de forma humana, como se evidencia en el monólogo). La entonación sintáctica (junto con el sentido y el sonido) y expresiva (enfocada en la valoración) matiza cada palabra del enunciado del individuo y expone su autonomía histórica y concreta —características representativas de la acción, ligada a la metalengua (Mignolo, 1978, p. 129)—. El aspecto verbal también puede distinguirse por su tiempo, su cabalidad, su nivel y su persona. En el caso de la violencia verbal, su aplicación se enfoca en el uso de palabras (o ruidos vocales) que posee para afectar y dañar a una persona; como también, ocurre al hablar falsamente de la víctima. De igual manera, es una manifestación de agresión que no deja evidencia, pero resulta igual de doloroso y su recuperación toma, en todo caso, mucho más tiempo. Maurice Merleau-Ponty (1995/1947, p. 158) fundamenta que la violencia, la astucia, el terror, el compromiso y la subjetividad tienen como fin transformar en objetos a los otros hombres, para que así ellos se hallen al servicio de una sociedad humana (de los proletarios, con un núcleo indivisible de voluntades y hechos económicos que pretenden generar una sola voz y su propio lenguaje). El poder de comunicar normas transformaba el mundo narrativo en uno modal; allí, el poder se ejercía mediante la acción y la comunicación —al existir una presión, el grupo social receptor se encargaba de aceptar o rechazar dicha propuesta—. El uso de groserías confirma y acentúa el nivel de violencia en los personajes de *La ciudad y los perros*, aunque se evidencia de un modo más agudo cuando existe el contacto físico como medio de desfogue y solución de un conflicto, para que después el agresor permanezca en la tranquilidad o detecte un nuevo combate justificado por la violencia. En consecuencia, la

violencia verbal sería un antecedente de la agresión física y una provocación para su ejecución.

Existen tres formas de ejercer este tipo de violencia, sin que su utilidad revele alguna posición socioeconómica en los personajes u otros factores que caractericen su construcción como entidades humanas.

3.1.1.5.1. El modo más usual consiste en amenazar: en esta obra literaria, se perciben acciones que buscan desencadenarse por medio de la venganza (vengar el robo del serrano Cava, su expulsión y la muerte del Esclavo); son las más notorias; por lo tanto, requieren una reivindicación agresiva; ante ello, se necesitará amenazar al culpable de estas desdichas de inconformidad personal. En el caso del Poeta, quiere hacer justicia apenas termine el colegio y, en un determinado momento, amenaza al Jaguar por el asesinato de su compañero: «No tengo vergüenza —dijo Alberto—. Y cuando salga del colegio, iré a decirle a la Policía que eres un asesino».

3.1.1.5.2. Otra manera se representa a través de la degradación hacia la persona por medio de frases: Doležel (1999, p. 164) aludía al conflicto verbal como un agravamiento de la etapa de inicio que añade el insulto y la invectiva al repertorio de los actos de habla hostiles. Es en este empleo agresivo en el que se aprecia una obsesión verbal, en términos lacanianos, ya que se realiza el desvío de un significante a la categoría de objeto, a la vez que se identifica el logos con su efecto metonímico y lo hace descender significativamente. La agresión verbal en la institución del Leoncio Prado parte de los principales

encargados del colegio: los militares. Por ejemplo, hay una escena en la que Alberto Fernández requiere de apoyo ético y recurre al teniente Huarina para que lo socorra, pero los resultados no son los esperados; más bien, se detecta una atmósfera de indiferencia, burla y agresividad.

—¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre! [...]. ¿No sabe que el servicio no se abandona nunca, salvo muerto? [...]. ¡Consultas morales! Es usted un tarado —Alberto deja de respirar: la mueca ha desaparecido del rostro del teniente Remigio Huarina, su boca se ha abierto, sus ojos se han estirado, en la frente han brotado unos pliegues. Está riéndose—. Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno (Vargas, 2012a/1963, pp. 20-21).

3.1.1.5.3. El último recurso consiste en cosificar: se hace sentir al otro como un objeto sin valor, puesto que se le asigna sobrenombres o se le atribuye un trato despectivo. Las consecuencias que se logran con estas acciones perversas y absurdas son negativas. Bajtín (2003/1979, p. 286) indicaba que la palabra polemizada internamente está sumamente difundida en el habla cotidiana práctica, así como en el discurso literario (sin dejar de ser la organizadora del estilo). El habla cotidiana práctica se relaciona con el discurso atestado de ataques indirectos al otro o comentarios maliciosos que pertenecen a un discurso que se niega a sí mismo, con múltiples reservas, concesiones o subterfugios.

Estas tres formas son muy directas, pero hay otra modalidad que es la agresión verbal indirecta, como susurrar para que el agredido no oiga, mentirle, cambiar de tema o hacerle creer que está equivocado.

3.1.1.6. El monólogo

Mijaíl M. Bajtín (1998a, pp. 333-334) señala que el monologismo niega todo tipo de conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque fonológico, el otro sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no evidencia un pensar (no se le espera una respuesta que pudiera cambiarlo todo en el universo de la conciencia que monologa). El monólogo pervive sin el otro; por eso, cosifica toda la realidad: pretende ser la última palabra y encubre a los hombres manifestados y el mundo. En un universo artístico monológico (Bajtín, 2003/1979, pp. 117-118) — que no conoce el pensamiento y la noción ajenos, como objeto de representación—, se construye la utopía de tipificación social como tal: se incluye la figura del héroe, a quien se le atribuye una composición estable y concluida de la realidad; con ello, pierde su significado directo (un rasgo predeterminado, igual que cualquier otra manifestación del héroe). En un monólogo de Alberto Fernández, se intenta hallar la verdad por medio de deducciones cohesivas y coherentes, las cuales remiten al Esclavo como soplón y amante de Teresa; en ese caso, el monologismo sirve como un acto de revelación y organización de ideas posibles que configuran una verdad ideal y apresurada, mas no científica ni veraz.

Soplón y mentiroso, ya sabía que con esa cara, para qué iba a ir, puede ser que su madre se esté muriendo, si ahorita entro al baño y digo Jaguar el soplón es el Esclavo, inútil que se levanten, ha salido a la calle, hizo creer a todo el mundo que su madre está enferma, no se desesperen que las horas pasan rápido, déjenme entrar al Círculo que yo también quiero vengar al serrano Cava [...]. Y ya puede estar allá, puede estar bajando del ómnibus, caminando por esas calles de Lince, puede estar

con ella, puede estarse declarando con su cara asquerosa, ojalá que no vuelva nunca, mamita, y te quedes abandonada en tu casa de Alcanfores y yo también te abandonaré y me iré de viaje, a Estados Unidos, y nadie volverá a tener noticias de mí, pero antes juro que le aplastaré la cara de gusano y lo pisotearé y diré a todo el mundo miren cómo ha quedado este soplón, huelan, toquen, palpen e iré a Lince y le diré eres una pobre tipita de cuatro reales y estás bien para ese soplón que acabo de machucar (Vargas, 2012a/1963, pp. 173-174).

Erich Auerbach (1996, p. 504) señala que los medios empleados en la novela para reproducir el contenido de conciencia de los personajes han sido analizados y descritos sintácticamente, y se ha calificado alguno de esos medios como «discurso vivido» o bien como monólogo interno. Por ejemplo, el monólogo interior consiste en escribir como se piensa en el inconsciente; para lograr ese objetivo, se necesita una ruptura de la coherencia sintáctica, además, no hay explicaciones; este recurso permite mayor verosimilitud y mejor conocimiento lingüístico de los personajes: muy distinto del soliloquio, el cual se caracteriza por hablarse ordenadamente a sí mismo.

3.1.1.7. El diálogo

Lubomir Doležel, Mijaíl M. Bajtín y Iuri Lotman cuentan con múltiples definiciones del diálogo que, en esta ocasión, aportarán a la comprensión del proceso creativo de palabras en los protagonistas de *La ciudad y los perros*.

El diálogo consiste en un intercambio de información, por el que las personas interactúan físicamente (Doležel, 1999, p. 150) con actos de habla determinados o influidos por su compromiso con la acción. Es también un tránsito o una dialéctica de la interiorización (el monologismo del pensamiento

humanístico) a la exteriorización (lo dialógico, limitado por el hombre), que lo compone como producto abstracto (por medio de actos semióticos); en ese sentido, el diálogo precede al lenguaje y lo genera (es imposible referirse a la conciencia sin comunicación). Asimismo, se trata de una conversación dramática con un objetivo determinado: un medio para desarrollar los sucesos (una escena) y los caracteres (se comparten sentimientos); aunque su núcleo, para Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, p. 372), se halle fuera del argumento, es decir, la deducción de la idea central o lo primordial en una conversación se rescataría por procesos individuales de comprensión y síntesis, a pesar de que todo diálogo es estilísticamente puro, por el hecho de que los participantes captan el sentido de una frase sin esfuerzo alguno y continúan con el hilo argumentativo. Por ejemplo, cuando Alberto recibe la noticia de que Ricardo Arana ha muerto, es fácil comprenderlo porque el mensaje se recibe de modo directo y con las palabras correctas («el Esclavo ha muerto»), tal como se representa en el siguiente fragmento:

—Bueno —dijo Alberto—. Ya llegamos.
 —¿Qué pasa allá? —dijo el hombre—. ¿Por qué corren?
 —Es el silbato —dijo Alberto—. Para formar. Tengo que irme.
 —Hasta luego —dijo el hombre—. Gracias por acompañarme.
 Alberto echó a correr. Pronto alcanzó a uno de los cadetes que habían pasado antes. Era Urioste.
 —Todavía no son las siete —dijo Alberto.
 —El Esclavo ha muerto —dijo Urioste, jadeando—. Estamos yendo a dar la noticia (Vargas, 2012a/1963, p. 277).

Agustín Domingo Moratalla (Beuchot y Arena-Dolz, 2006, p. 199) señala que en el diálogo, al tratarse de una interacción recíproca, uno se somete a participar con respuestas, de manera simétrica o asimétrica; por otro lado, una

conversación bien realizada es trascendente y genera una experiencia del mundo que transforma al sujeto. Cuando el Esclavo es recibido en el Colegio Militar Leoncio Prado, los alumnos de quinto de Secundaria lo tratan con agresividad; aquella actitud con la que lo configuran sus compañeros repercutirá en su forma de ser posteriormente: se volverá más tímido, le tendrá miedo a las peleas y consentirá que lo violenten, en señal de derrota e impotencia. A continuación, se observa cómo un alumno de quinto puede generar esa manipulación por medio del diálogo agresivo al tratar con el Esclavo.

—A propósito, perro. ¿Le duelen los brazos?
 —No —dijo el Esclavo [...].
 —Mentira —dijo la voz—. Si no le duelen, ¿por qué está llorando, perro? [...].
 —¿Usted es un perro o un ser humano? —preguntó la voz.
 —Un perro, mi cadete.
 —Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas [...].
 —Bueno —dijo la voz—. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo.
 El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:
 —No sé, mi cadete.
 —Peleen —dijo la voz—. Ladran y se lanzan uno encima del otro. Y se muerden (Vargas, 2012a/1963, pp. 60-61).

Mijaíl M. Bajtín alude a unos términos denominados dialogismo y polifonía, los cuales se vinculan, respectivamente, con el empleo de los diálogos y la pluralidad dialógica representada a través de personajes disímiles; por ejemplo, una novela polifónica es enteramente dialógica. Para la comprensión de esta noción, Helena Beristáin (1997, p. 121) especifica que el dialogismo es una ausencia de conciencia narrativa unificadora, la cual se caracteriza por mostrar la coexistencia de diversas voces (cada una,

independiente y libre, con sus respectivas cosmovisiones), que se combinan y configuran una unidad polifónica.

Para entablar una relación dialógica (Bajtín, 1998a, p. 309), se requiere de una orientación y una intención en el plano del sentido. ¿Cómo debe tratarlo y lograrlo el autor? Muchas veces, se aprecia que el diálogo es dominado por una semántica filosófica (lógica), la cual varía, dependiendo del proyecto del autor. Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, p. 392) fundamentaba que el objeto de la intención del autor no es el conjunto de ideas, como algo natural e idéntico a sí mismo; no, su objeto es precisamente el transcurrir del tema por medio de la pluralidad de voces (con la que se logra una polifonía y una heterofonía de principio). Cuando se elabora una novela polifónica (Bajtín, 2003/1979, p. 72), algunos elementos permanecen ocultos, como la unidad supraverbal, la supravocal o la supracental. Sin embargo, existen otros factores que se revelan —y no de una forma lógica—; por ejemplo, en todas partes, se podría generar el cruce, la concordancia o la alternancia de las réplicas del diálogo explícito, junto con otras reiteraciones del diálogo interior de los personajes; por el contrario, también, podría intervenir un determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos, a través de múltiples y distintas voces separadas. En *La ciudad y los perros*, es notorio distinguir cómo se insertan los diálogos de los personajes a quienes se alude en su ausencia, para que sean los participantes del diálogo los que los reviven; en consecuencia, se genera la sensación de que se mezclan en esa realidad textual. A continuación, se puede comprobar esa particularidad en el fragmento en el que se introduce la voz de

Teresa sin que ella esté presente en la conversación del Jaguar y el flaco Higuerras.

—Le conté todo —dijo el Jaguar.

—¿Qué es todo? —dijo el flaco Higuerras—. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volviste un ladrón y un putaño?

—Sí —dijo el Jaguar—. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.

—Eras tú —dijo Teresa—. Todos esos paquetes me los mandabas tú.

—Ah —dijo el flaco Higuerras—. Te gastabas la mitad de las ganancias en el burdel y la otra mitad comprándole regalos. ¡Qué muchacho!

—No —dijo el Jaguar—. En el bulín no gastaba casi nada, las mujeres no me cobraban (Vargas, 2012a/1963, p. 463).

Esta es la naturaleza dialógica de la conciencia y la vida humana misma, tal como señala Bajtín (1998a, p. 334), quien también agrega que vivir significa participar en el diálogo con la mayor cantidad de actos que se generan con sus miembros y su razón. Por lo tanto, cualquier tipo de diálogo, así sea inconcluso, es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida auténtica.

Doležel (1999, p. 150) señala que en las historias de los mundos multipersonales hay un impulso comunicativo (entre personas ficcionales) e interactivo (actos físicos). Este es posible por un contacto cultural asimétrico (formaciones y vivencias diferentes) y algunos recursos similares (idioma, sexo, religión, ideologías, etc.). Es en este intercambio dialógico por el que uno se entera de que dos sujetos (distintos) al interactuar están revelando su manera de ser. Se deduce, entonces, que hay una presencia diversa de personalidades que muestran modos de hablar disímiles y particulares; estos se van develando

a medida que se presentan los diálogos. ¿Pero qué es el diálogo realmente en relación con la personalidad de los personajes? Para Bajtín (1998a, p. 334), este describe una forma de ser, pensar, vivir y estar en el mundo: revela al personaje y nos muestra su cosmovisión. Ellos exponen un diálogo, con sus respectivos tonos y sus contenidos generales de la obra, que va de acorde con su carácter y su identidad. Un diálogo es falso si no contiene esos requisitos; es por eso que, mientras más objetual aparezca, mejor se construirá su fisonomía discursiva. Como consecuencia, se obtiene que una novela polifónica cobre relevancia, dependiendo del ángulo dialógico con el que se confronte o se contraponga la heterogeneidad lingüística propuesta en el texto (Bajtín, 2003/1979, p. 265).

3.1.2. La función actancial (actos violentos)

Vladimir Propp (1981/1971, p. 38), en *Morfología del cuento*, resguarda su postura desde los roles de los personajes que se han presentado a lo largo de toda la historia narrada, para encontrar en ellos todo tipo de variación en sus pensamientos y sus acciones. Tomando como referencia *La ciudad y los perros*, se detectan secuencias narrativas que configuran la identidad de los personajes; a la vez, son recíprocas y reiterativas, en tanto que expresan la apropiación o el rechazo de la violencia. A continuación, veremos cómo están implicados los tres protagonistas de la novela (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo) con el tópico ya mencionado, relacionado con el orden temporal lógico que propone el texto.

*** El Jaguar:**

- I. Tiene una mala formación familiar.
- II. Conoce a Teresa, de quien se enamora y visita frecuentemente.
- III. Practica malos hábitos al juntarse con el flaco Higuera.
- IV. Se le presentan costumbres violentas ante su persona: por ser ingresante del Leoncio Prado, debería ser golpeado por los de quinto.
- V. Se rebela a los alumnos mayores y los derrota.
- VI. Crea una banda delincuencial en el Colegio Militar Leoncio Prado, llamada el Círculo, en la que él toma el cargo principal.
- VII. Impone su posición autoritaria y temeraria; asimismo, se hace llamar el Jaguar.
- VIII. No se deja golpear por nadie; además de que infunde miedo y respeto a los demás alumnos.
- IX. Cuenta con la necesidad de aprobar el examen de Química, a pesar de que él no es estudioso.
- X. Considera la existencia de la prohibición de acceder al examen por parte de las autoridades del colegio.
- XI. Recurre al robo para aprobar el examen: un integrante del Círculo lo hará.
- XII. Chantajea a sus compañeros: opta por vengarse del soplón.
- XIII. Su compañero el serrano Cava es delatado, por lo tanto, el Jaguar resulta afectado.
- XIV. Odia al supuesto delator: cree que es el Esclavo.
- XV. Realiza la venganza: asesina a Ricardo Arana.

XVI. Es sancionado por la delación que hizo Alberto.

XVII. Niega su condición de asesino del Esclavo.

XVIII. Sus compañeros se le rebelan, además de ser golpeado por ellos y tildado de soplón de forma injusta.

XIX. Sus compañeros que lo marginan se decepcionan de él y sienten cólera.

XX. Se arrepiente y revela los detalles del asesinato: asume el cargo de homicida.

XXI. Su rol de culpable no es considerado: se le exonera para que la institución no tenga una mala reputación.

XXII. Demuestra a Teresa que es un matón por golpear a un chico que la acompañaba.

XXIII. Luego de mucho tiempo, trata de progresar con una función más correcta: se convierte en una persona de bien.

XXVI. Se casa con Teresa.

*** El Poeta:**

I. Tuvo una mala formación familiar.

II. Ingresa al Colegio Militar Leoncio Prado, donde existen jerarquías que no deben ser vulneradas.

III. Es agredido por los alumnos de quinto de Secundaria al ingresar.

IV. Reconoce estar entre el bien y el mal, ya que identifica de forma correcta que el Jaguar y el Círculo son representaciones del terror en su colegio; asimismo, sabe a quiénes les hace sus bromas.

V. Tiene una vida cómoda y amigos de su misma clase social fuera del colegio.

VI. Hace novelitas porno que vende a sus compañeros del colegio, y, con lo que gana, compra cigarrillos.

VII. Se hace amigo del Esclavo.

VIII. Conoce a Teresa por encargo de Ricardo Arana.

IX. Se enamora de Teresa.

X. Es castigado, al igual que todos sus compañeros, por el robo del examen de Química.

XI. Averigua que el delator del robo ha sido el Esclavo.

XII. Cuando muere Ricardo Arana, queda afectado psicológicamente: siente ira y depresión.

XIII. Acusa a sus compañeros de hacer malas prácticas dentro del colegio y culpa al Jaguar como presunto asesino del Esclavo.

XIV. Es retenido en la prisión donde está el Jaguar.

XV. Se enfrenta a él.

XVI. Las autoridades del Colegio Militar Leoncio Prado hacen que retire su denuncia, puesto que tienen sus novelitas porno como chantaje a una expulsión inmediata de la institución.

XVII. Se acomoda a las circunstancias, con la proyección de que hará justicia en algún momento, con respecto a la muerte de su compañero.

*** El Esclavo:**

I. Tuvo una mala formación familiar.

II. Conoce a Teresa, de quien se enamora idealmente, sin que ella lo sepa.

III. Se le presentan costumbres violentas ante su persona: por ser ingresante del Leoncio Prado, deberá ser golpeado por los de quinto de Secundaria.

IV. Es agredido, golpeado e insultado por la mayoría de alumnos del Leoncio Prado.

V. Se le asigna la función de imaginaria para que cuide el entorno del colegio.

VI. Presencia el robo del examen de Química por parte del serrano Cava.

VII. Se hace amigo del Poeta y le encarga informarle su estado a Teresa.

VIII. Es castigado por pasarle las respuestas del examen a Alberto.

IX. En la escuela, se le sanciona con la privación de su libertad, hasta que no se descubra al culpable del robo de la prueba.

X. Atraviesa una etapa de angustia: extraña a Teresa, no soporta estar tanto tiempo en el colegio sin salir, siente cólera hacia el Círculo por no habersele castigado por la fechoría.

XI. Delata al serrano Cava.

XII. Tiene miedo por lo que podría pasar después; además, se enferma.

XIII. Es asesinado por el Jaguar.

Para analizar estas secuencias que poseen un indicador mayor de violencia en cuanto acciones, se definirán algunos conceptos que permitirán

asociar una ideología que se deriva de cada exteriorización humana o personificada de *La ciudad y los perros*. Por ejemplo, una noción que se necesita tener en cuenta es la que plantea Fontanille (2001/1998, p. 125): la de actante, la cual se caracteriza por ser de categoría abstracta. Ante todo, se debe distinguir de las nociones tradicionales o intuitivas de personaje, protagonista, héroe, actor o rol: esta es la acción en sí, una función que modifica un estado primario a uno segundo. Para entender mejor este concepto de rol actancial o desarrollo de las acciones (enfocadas en la violencia), retomaré algunas nociones teóricas que se comprenderán con ejemplos de la misma novela.

Salvador Mas (Aristóteles, trad. 2000, p. 26) especifica que la acción no es simplemente lo que se ve en la representación dramática, sino es todo aquello que puede apreciarse en la vida real —el sustrato de la acción sería, entonces, el movimiento corporal—. Las acciones no contienen unidad: están dispersas y no ocurren muchas actividades innecesarias e improbables durante su presencia. Doležel (1999, p. 92) sostiene que las acciones se rigen en el tiempo, estas pueden tener un mínimo intervalo o un largo período, dependiendo del caso; también es un suceso intencional que permite cambiar de estados (dirige el avance de un estado inicial representado a un estado final anticipado, tomando en cuenta que se trata de una orientación al agente hacia el futuro).

Doležel hace una clasificación de diversos modos de acciones, tales como las conscientes, las iterativas, las durativas, las creativas, las productivas, las destructivas, las transitivas y las intransitivas.

- Las acciones conscientes (Doležel, 1999, p. 94) son aquellas que poseen una intención por parte del individuo; muchas veces, estas pueden obviarse por la cantidad de veces que se realizan, como sucede con las rutinas, en las que los desempeños se ejecutan casi de forma automática, dependiendo muchas veces de las destrezas innatas o adquiridas del agente. Para el Jaguar, están el golpear o el realizar acciones violentas; en el Poeta, se halla la facilidad de escribir novelitas pornográficas; y, en el Esclavo, está la disponibilidad de practicar el bien.
- Las acciones iterativas (Doležel, 1999, p. 92) son las que se encuentran subordinadas funcionalmente a las acciones individuales. El Jaguar tiene que actuar con maldad, porque de él depende el modelo que les otorgue a los muchachos que conforman el Círculo.
- Las acciones durativas o las macroacciones (Doležel, 1999, p. 94) modifican constantemente su proyección (implica la presencia de correcciones, modulaciones, cancelamientos, etc.); no afectan en absoluto el papel estratégico de la intencionalidad en las transformaciones deliberadas del mundo de la persona. Las acciones del Poeta se asimilan en este modo de llevar la existencia humana, a causa

de que él constantemente está entre la lucha del bien contra el mal (llora, pelea con sus compañeros, se intimida en algunas ocasiones, practica el mal, tiene juntas buenas fuera del colegio, etc.).

- Las acciones creativas (Doležel, 1999, pp. 91-92) involucran la creación de artefactos —objetos que sobreviven al acto y existen independientemente del agente que los produjo—. Por medio de estas, se acrecienta el mundo al expandir la reserva de sus objetos. La mentalidad del Poeta se articula mientras inventa historias pornográficas para sus compañeros del Colegio Militar.
- Según el autor, las modificaciones más radicales en el mundo provienen de las acciones productivas y destructivas (Doležel, 1999, p. 91). Las primeras son aquellas caracterizadas por la creación de un objeto, hasta entonces inexistente, por parte de un agente; mientras que las acciones destructivas son las que aniquilan un objeto existente; con ello, se infiere el empobrecimiento del mundo.
- Dos tipos de acciones que se oponen, a la vez, son las transitivas y las intransitivas (Doležel, 1999, p. 91). Las acciones transitivas ocurren cuando el agente causa cambios el mundo, al mudar objetos, alterar su forma, transformar un objeto en otro, etc. Este modo de acción desarrollado es asimétrico, ya que el objeto afectado por la acción no puede perturbar a la persona a través de una reacción idéntica. Las acciones intransitivas son generadas cuando el agente que actúa resulta

alterado por movimientos corporales (modifica sus estados, sus propiedades, etc.).

Doležel (1999, pp. 147-148) agrega que las condiciones de la acción, en el mundo multipersonal, son radicalmente diferentes. Cada persona está integrada en una red de relaciones interpersonales, de modo que el ser existe en tanto vínculo dinámico con el otro. La acción se vuelve interacción (en la red interpersonal, las intenciones y las acciones de un individuo confluyen, es decir, se implica la intencionalidad de los coagentes). Existe una correspondencia en la forma como se vive la acción y el espacio de la conciencia en el que se actúa y se ubica su valor estético. Por ejemplo, en un relato (cuento, novela o drama), suele tener preeminencia la acción de los personajes, identificable con la oración (simple o proposición), además de cumplir un rol que permite definirla como una de las funciones o las unidades de sentido —para Paul Ricoeur (1998, p. 321), el lugar del personaje puede ocuparlo cualquiera que sea designado en la narración como sujeto gramatical de un predicado de acción, dentro de la frase narrativa de base «X hace R»—. Asimismo, las acciones tienden a describir y definir tanto a las personas como a los objetos; además, permite que el lector identifique las características físicas o psicológicas de los protagonistas, que pueden ser explicitadas (el comportamiento del personaje en diferentes momentos) por el discurso.

¿Por qué me hablas en ese tono? —dijo Teresa—. Dime la verdad, Alberto. ¿Por qué estás enojado conmigo? ¿Te han dicho algo de mí?
(Vargas, 2012a/1963, p. 315).

Como también, se infiere de manera implícita a través del siguiente ejemplo:

Alberto gritó: «Si alguien hace una broma más, le saco la puta que lo parió» (Vargas, 2012a/1963, p. 296).

La acción y el personaje están íntimamente ligados en cualquier obra literaria. La unidad del relato requiere que esta entidad sea consecuente con su personalidad; en consecuencia, no se le atribuye actos que él, por su propia voluntad, no realizaría (el Jaguar nunca se dejaría insultar y golpear por el Esclavo); lo mismo ocurre con la historia: se escoge un personaje funcional, con él se compone un buen desarrollo de la historia y facilita la continuidad, en vez de generar obstáculos (si Alberto pretende descubrir y vengar al asesino del Esclavo, ya no es necesario seguir reconstruyendo los monólogos del Boa, quien tiene una vida que desligada del asesinato). Aristóteles (trad. 2000, p. 79) plantea que los seres humanos, en efecto, poseen esta o aquella cualidad por su carácter: son felices o denigrantes, según sus acciones. Son con los mismos acontecimientos con los que se empieza a realizar un reconocimiento particular (asimismo, generará un efecto de temor y compasión a los lectores).

3.1.2.1. El maltrato

Se refiere a cualquier acción o alguna omisión no accidental que, desde una relación de dependencia o abuso de poder —proviene de cualquier ámbito, familiar o extrafamiliar, incluyendo el institucional—, causa detrimento en la integridad física, psicológica y social del individuo. Asimismo, significa una amenaza al desarrollo físico y psicosocial normal —Cerezo (Hernández, 1999-

2001, p. 27) precisa que este fenómeno de agresividad doméstica es denominado como *bullying*—. Muchos adultos confunden la disciplina con el maltrato físico y psicológico, es por eso que llegan a justificar cualquier tipo de castigos severos. Es necesario distinguir que este método únicamente atemoriza, no corrige: una forma de disciplinar inefectiva y dañina que solo causa daños —no se trataría únicamente de accidentes, los cuales se entienden como fracasos de la acción, que conllevan consecuencias tristes—. Hannah Arendt (2008, p. 10) indica que la verdadera sustancia de la acción violenta es regida por la categoría medios-fin, cuya principal característica, aplicada a los asuntos humanos, ha sido siempre que el fin está en peligro de ser superado por los medios necesarios que lo justifican para alcanzar esa proyección.

Jacques Lacan (1998, p. 353) define como maltrato el acto que se repite de manera constante (con la misma forma y no de modo mixto); por consiguiente, se comprende que el sujeto agredido no es amado; será allí donde se detecte un indicador de maltrato emocional: la manera reiterada y continua de la acción. Estos actos idénticos pueden tener significaciones diferentes, y a la inversa; pero sus funciones, en tanto desarrollo de la intriga, pueden evidenciarse en diversos personajes. Con esta reiteración dialéctica de acciones, todo agente-persona avanza de un nudo a otro; por lo tanto, provoca o permite que suceda uno de los cambios alternativos disponibles en cada nudo —tal como lo manifiesta Doležel (1999, p. 90).

En general, hallar un modo puro de maltrato es algo irrepresentable, aunque, en esta ocasión, sí podría clasificarse de dos maneras: ya sea activo (abuso o abandono físicos) o pasivo (maltrato y abandono emocionales). V. P. Shupilov (Domenach, *et al.*, 1981, p. 160) sostiene que también puede tratarse del empleo de la fuerza de forma directa o indirecta, respectivamente. Esta se explicará a continuación.

3.1.2.1.1. La forma directa y física (activo-visible)

Norbert Elías (1987, p. 456) indica que la violencia física se recluye en los cuarteles y no afecta al individuo más que en los casos extremos, como en épocas de guerra o subversión social; por ello, la violencia queda reducida a un monopolio de un grupo de especialistas (organización monopolista), que ejerce su vigilancia regida a la vida social cotidiana, en la que la violencia física amenaza e influye determinadamente sobre el individuo, en caso la percibiera o no —toda acción física es pública y observable; de esta, se puede inferir una consecuencia positiva o negativa—. El personaje que pega de forma no accidental es, según una consideración conjunta, de la estirpe de los que tienen autoridad. Muchas veces, puede ser el padre, un maestro, un hombre poderoso, un rey, un tirano, una institución o una figura muy novelada. Para Ricardo Ruiz Carbonell (2002, p. 164), el contacto directo con el cuerpo de la otra persona implica la realización de golpes, puñetazos, bofetadas, empujones, jalones de cabello, quemaduras, cuchilladas, limitaciones de movimientos (encerramiento), lanzamiento de objetos, intentos de asfixia, robo o daño de sus pertenencias, amenazas con armas, acciones que causan lesión

física y hasta el asesinato de la víctima. La intensidad del daño, la cual implica el uso de la fuerza para provocar detrimento físico, puede variar desde lesiones leves hasta mortales. En el siguiente fragmento de *La ciudad y los perros*, se observa el modo violento empleado por los cadetes de quinto año del Leoncio Prado, para hacerse respetar por los «perros».

El de la derecha golpeó primero y el Esclavo sintió fuego en el antebrazo. El de la izquierda lo hizo casi inmediatamente.

—Bueno —dijo la voz—. ¿Cuál ha pegado más fuerte?

—El de la izquierda.

—¿Ah, sí? —replicó la voz cambiante—. ¿De modo que yo soy un pobre diablo? A ver, vamos a ensayar de nuevo, fíjese bien.

El Esclavo se tambaleó con el impacto, pero no llegó a caer: las manos de los cadetes que lo rodeaban lo contuvieron y lo devolvieron a su sitio.

—Y ahora, ¿qué piensa? ¿Cuál pega más fuerte?

—Los dos igual.

—Quiere decir que han quedado tablas —precisó la voz—. Entonces tienen que desempatar.

Un momento después, la voz incansable preguntó:

—A propósito, perro. ¿Le duelen los brazos?

—No —dijo el Esclavo.

Era verdad; había perdido la noción de su cuerpo y del tiempo (Vargas, 2012a/1963, pp. 59-60).

Eva Hernández Granda (1999-2001, p. 29), en lo referido al ámbito concreto del marco escolar, señala que las conductas agresivas de los niños y los adolescentes pueden manifestarse con las formas anteriores, pero, también, por medio de la delación y las agresiones dirigidas hacia el adulto, las cuales se asumen como desafío (mala voluntad, desobediencia, infracción de las reglas del grupo, etc.). Cuando el Jaguar es retenido, por ser acusado como

principal sospechoso del asesinato del Esclavo, demuestra una actitud rebelde hacia las autoridades mayores (en este caso, será contra el teniente Gamboa).

¿Cuántos roperos ha abierto, hace cuánto tiempo que roba a sus compañeros?

—¿Yo? —Gamboa se desconcertó un momento: el Jaguar lo miraba con ironía. Repitió, sin bajar la vista—: ¿Yo?

—Sí —dijo Gamboa; sentía que la cólera lo dominaba—. ¿Quién mierda sino usted?

—Todos —dijo el Jaguar—. Todo el colegio.

—Miente —dijo Gamboa—. Es usted un cobarde.

—No soy un cobarde —dijo el Jaguar—. Se equivoca, mi teniente.

—Un ladrón —añadió Gamboa—. Un borracho, un timbero, y encima un cobarde. ¿Sabe usted que me gustaría que fuéramos civiles?

—¿Quiere pegarme? —preguntó el Jaguar [...].

—¿Por qué mataste a Arana? —dijo Gamboa—. Responde. Todo el mundo está enterado. ¿Por qué?

—¿Qué le pasa a usted? —dijo el Jaguar. Había pestañado una sola vez.

—Responde a mi pregunta.

—¿Es usted muy hombre? —dijo el Jaguar. Se había incorporado. Su voz temblaba—. Si es usted tan hombre, quítese los galones. Yo no le tengo miedo [...]. Quítese los galones [...]. Usted puede ser más fuerte, pero no le tengo miedo (Vargas, 2012a/1963, pp. 366-368).

Doležel (1999, p. 125) indica que a medida que los participantes pierden el control de sus pasiones y sucumben a la acción acrática, irracional e impulsiva, el conflicto se intensifica y logra un clímax sobresaliente en la violencia física —este es el último recurso que el hombre utiliza—. En el caso de un combate (Doležel, 1999, p. 164), el cual se toma como un intercambio de acciones físicas transitivas dirigidas a causar un daño corporal al antagonista, puede desarrollarse como un duelo (intercambio de actos que causan daño, supervisado y regido por reglas) o una competición (un conflicto que avanza a lo largo de acciones intransitivas y tendencias paralelas y entrelazadas). En

torno a esta última caracterización de combate, es comprobada en *La ciudad y los perros* cuando se generan las peleas más serias entre los cadetes que conforman años distintos de estudio (los de quinto contra los de cuarto y tercero o los de tercero contra los de cuarto); por el contrario, en la novela, hay tres casos merecidos de mención, en los que se evidencia directamente los factores que actúan en una pelea de competencia (la supremacía de fuerza física y mental); allí está involucrado el Jaguar, quien es el primordial representante de la violencia y el personaje que destaca más por su experiencia y su conocimiento como gran peleador en su colegio. En el primer caso, se observa cómo el Jaguar se hace respetar por los cadetes de grados mayores: lo logra al no dejarse golpear por ellos y colocarse a un nivel competitivo y destructor.

—No pelearon mucho rato —dijo Cava—. Y me di cuenta por qué le dicen Jaguar. Es muy ágil, una barbaridad de ágil. No crean que muy fuerte, pero parece gelatina, al Gambarina se le salían los ojos de pura desesperación, no podía agarrarlo. Y el otro, dale con la cabeza y con los pies, dale y dale, y a él nada. Hasta que Gambarina dijo: «Ya está bien de deporte; me cansé», pero todos vimos que estaba molido (Vargas, 2012a/1963, p. 64).

En el segundo caso, se aprecia el incentivo que tiene el Poeta para hacerle frente al Jaguar, luego de que lo acusa de asesino.

Cuando recibía los golpes del Jaguar en el suelo del calabozo, donde se revolcaba en silencio, no había sentido dolor alguno, solo humillación. Porque a los pocos minutos de comenzar, se sintió vencido: sus puños y sus pies apenas tocaban al Jaguar, forcejeaba con él y al momento debía soltar el cuerpo duro y asombrosamente huido que atacaba y retrocedía, siempre presente e inasible, próximo y ausente. Lo peor eran los cabezazos, él levantaba los codos, golpeaba con las rodillas, se encogía; inútil: la cabeza del Jaguar caía como un bólido contra sus brazos, los separaba, se abría

camino hasta su rostro y él, confusamente, pensaba en un martillo, en un yunque. Y así se había desplomado la primera vez, para darse un respiro. Pero el Jaguar no esperó que se levantara, ni se detuvo a comprobar si ya había ganado: se dejó caer sobre él y continuó golpeándolo con sus puños infatigables hasta que Alberto consiguió incorporarse y huir a otro rincón del calabozo. Segundos más tarde había caído al suelo otra vez, el Jaguar cabalgaba nuevamente encima de él y sus puños se abatían sobre su cuerpo hasta que Alberto perdía la memoria. Cuando abrió los ojos estaba sentado en la cama, al lado del Jaguar y escuchaba su monótono resuello. La realidad volvía a ordenarse a partir del momento en que la voz de Gamboa retumbó en la celda (Vargas, 2012a/1963, pp. 410-411).

Finalmente, se halla el caso en el cual los cadetes, en conjunto, vencen al Jaguar, ya que piensan que él los ha delatado por robos y actitudes no éticas, por lo tanto, es cruel y masivamente agredido.

Lo dejaron llegar hasta donde estaban Arróspide y el Boa, revolcándose en el suelo, medio cuerpo sumergido bajo la litera de Montes e, incluso, permanecieron inmóviles cuando el Jaguar, sin inclinarse, comenzó a patear al brigadier, salvajemente, como a un costal de arena. Luego, Alberto recordaba muchas voces, una súbita carrera: los cadetes acudían de todos los rincones hacia el centro de la cuadra. Él se había dejado caer en el lecho, para evitar los golpes, los brazos levantados como un escudo. Desde allí, emboscado en su litera, vio por ráfagas que uno tras otro los cadetes de la sección arremetían contra el Jaguar, un racimo de manos lo arrancaba del sitio, lo separaba de Arróspide y del Boa, lo arrojaba al suelo en el pasadizo y, a la vez que el vocerío crecía verticalmente, Alberto distinguía, en el amontonamiento de cuerpos, los rostros de Vallano y de Mesa, de Valdivia y Romero, y los oía alentarse mutuamente —«¡denle duro!», «¡soplón de porquería!», «¡hay que sacarle la mugre!», «se creía muy valiente, el gran rosquete»— y él pensaba: «Lo van a matar. Y lo mismo al Boa». Pero no duró mucho rato. Poco después, el silbato resonaba en la cuadra, se oía al suboficial pedir tres últimos por sección y el bullicio y la batalla cesaban como por encanto (Vargas, 2012a/1963, pp. 425-426).

3.1.2.1.2. La forma indirecta y emocional (pasivo-invisible)

Dos críticas literarias encuentran algunos modos de hallar este tipo de violencia emocional. Por ejemplo, Rosa Boldori de Baldussi (1974, p. 22) detecta esta forma de violencia por medio de chantajes, presiones, torturas e imposiciones de toda índole; mientras que Helena Beristáin (1997, pp. 178-179) indica que son los gestos los que definirían a los personajes, ya sea añadiéndoles algunos elementos de manera rítmica y constante o suprimiéndoles características. Por cierto, estos postulados son muy generales, mas no explican de modo directo cómo se interrelacionarían con los personajes de actitudes violentas y emocionales: esa ausencia será la que trato a continuación.

La violencia emocional o psicológica posee como objetivo destruir los sentimientos y la autoestima de la víctima, al hacerla dudar de su propia realidad; a la vez, la mantiene desequilibrada y limitada de recursos para sobrevivir, aunque el perpetrador, de igual forma, tiene como propósito denigrarla, controlarla y bloquear su autonomía. Los actos violentos se muestran de manera persistente y son muy difíciles de reconocer; muchas veces, serán más encubiertos que las manifestaciones verbales. Afectan, del mismo modo, el espacio emocional e intelectual. Se efectúan mediante actitudes físicas que implican invalidación, crítica, juicios y descalificación; pero, también, pueden representarse de otras formas, como mostrándose aburrido cuando la víctima habla, evitando que esta tenga contactos sociales, descartando sus ideas, atacando sus creencias, criticando su realidad,

negando la validez de su experiencia, propagando rumores peyorativos, excluyéndola socialmente de juegos o actividades, ignorándola, discriminándola, ridiculizándola, amenazándola, hostigándola y realizando actos violentos contra terceras personas (animales u objetos), con el propósito de intimidarla y chantajearla. En caso de que se tratase de una mujer (Teresa), la presencia de los celos y el acoso es una muestra de violencia emotiva. Asimismo, puede evidenciarse por medio del uso del lenguaje agresivo; sobre todo, si es que se trata de un escándalo, el cual significa para Doležel (1999, p. 125) una composición modelada de intercambios íntimos, puestos en escena por las personas ficcionales del mundo dramático —la estructura básica del escándalo es un secuencia de actos semióticos antagónicos; en particular, verbales y gestuales que se intensifican y se hacen hostiles progresivamente—. Dos maneras particulares de encontrar los escándalos en la novela es cuando el Poeta acusa al Jaguar en la celda; en consecuencia, genera una pelea física.

—Eres una mierda, Jaguar —dijo Alberto—. Me gustaría que te metieran en la cárcel [...]. ¿Has oído lo que he dicho? [...]. Una mierda [...]. Un asesino. Tú mataste al Esclavo [...]. Eres un desgraciado, Jaguar. Ahora te van a expulsar. ¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano [...]. Tú no eres más hombre que nadie [...]. Eres un asesino y no te tengo miedo. Cuando salgamos de aquí vas a ver.

—¿Quieres pelear conmigo? —dijo el Jaguar.

—Sí (Vargas, 2012a/1963, pp. 397-398).

Y el otro ejemplo es cuando el Jaguar es acusado de soplón por los cadetes de su sección: aquello es considerado por el personaje como una provocación para actuar de un modo agresivo.

—Muchachos —gritó Arróspide—. Ustedes lo están viendo. Ha sido él. Ni se atreve a negarlo. Es un soplón y un cobarde. ¿Me oyes, no, Jaguar? He dicho un soplón y un cobarde [...].

—Solo veo caras de cobardes —dijo el Jaguar—. Nada más que eso. Caras de maricones, de miedosos [...].

—Griten, muchachos —dijo Arróspide—. Díganle en su cara lo que es. Díganse lo [...].

Arróspide coreaba «soplón, soplón», frenéticamente, y de distintos puntos de la cuadra, aliados anónimos se plegaban a él, repitiendo la palabra a media voz y casi sin abrir la boca (Vargas, 2012a/1963, pp. 424-425).

Ambos casos terminan en acciones violentas o peleas que generan daños físicos. Otra forma de violencia emocional, también impactante, es la de esperar que la víctima gaste sus recursos, mientras que el agresor no asume ninguna responsabilidad; como cuando el Esclavo se percata de que por la culpa del serrano Cava él está prohibido de salir, mientras que el ladrón del examen de Química cuenta con libertad.

En este tipo de violencia emocional y psicológica, predominan tres modos que resaltan las maneras de generar un malestar psicológico, el cual se ha provocado por medio de la agresión emocional.

3.1.2.1.2.1. El maltrato psicológico activo: consiste en el acoso verbal habitual, como insultos, críticas constantes, descalificaciones, ridiculizaciones, actitudes o comportamientos que impliquen un detrimento sistemático de la autoestima o provoque trastornos en el desarrollo emocional, social e intelectual. Se expresa en actitudes o conductas, por parte de los padres o los cuidadores, como rechazar, aterrorizar, aislar e ignorar. Asimismo, comprende la participación en constantes disputas familiares y ser testigo de la violencia

conyugal. Los diálogos apreciados en casa de Alberto muestran de qué modo es empleado el lenguaje al existir una mala constitución familiar: el padre es el culpable; la madre, la víctima; y el hijo, el producto de los dos.

—Carmela —dijo el padre alegremente—. Ven, hija, vamos a conversar un momento. Podemos hacerlo delante de Alberto, ya es todo un hombrecito [...]. Calma —repuso el padre—. Somos gente civilizada. Todo se puede resolver con serenidad.

—¡Eres un miserable, un perdido! —gritó la madre, súbitamente cambiada: mostraba los puños y su rostro, que había perdido toda docilidad, estaba encarnado; sus ojos relampagueaban—. ¡Fuera de aquí! Esta es mi casa, la pago con mi dinero [...].

—Carmela —dijo el padre—, tranquilízate. No quiero pelear contigo. Un poco de paz. No puedes seguir así, es absurdo. Tienes que salir de esta casucha, tener sirvientas, vivir. No puedes abandonarte. Hazlo por tu hijo.

—¡Fuera de aquí! —rugió la madre—. Esta es una casa limpia, no tienes derecho a venir a ensuciarla. Vete donde esas perdidas, no queremos saber nada de ti; guárdate tu dinero. Lo que yo tengo me sobra para educar a mi hijo.

—Estás viviendo como una pordiosera —dijo el padre—. ¿Has perdido la dignidad? ¿Por qué demonios no quieres que te pase una pensión?

—Alberto —gritó la madre, exasperada—. No dejes que me insulte. No le basta haberme humillado ante todo Lima, quiere matarme. ¡Haz algo, hijo!

—Papá, por favor —dijo Alberto, sin entusiasmo—. No peleen.

—Cállate —dijo el padre. Adoptó una expresión solemne y superior—. Eres muy joven. Algún día comprenderás. La vida no es tan simple [...].

—¡Cínico! —gritó la madre y volvió a agazaparse [...].

La madre lloraba ahora a gritos y, entre sollozos, insultaba al padre y lo llamaba «adúltero, corrompido, bolsa de inmundicias» (Vargas, 2012a/1963, pp. 104-106).

3.1.2.1.2.2. El maltrato psicológico pasivo o abandono emocional: se refiere al descuido crónico de las necesidades evolutivas del niño, como la falta de estimulación cognitiva o afectiva por parte de los adultos responsables de proporcionárselas; pero, por encima de ello, se halla la privación crónica de sentimientos de amor, afecto y seguridad, como también, la falta de corrección

de problemas serios de comportamiento. El Jaguar desarrolla actitudes negativas, porque comparte un grupo social que se dedica al robo (con el flaco Higuera, entre otros); ante ello, no hay quién pueda orientarlo éticamente, no se encuentra la representación del padre que prohíbe y orienta, la cual tampoco estuvo bien presente durante su niñez.

3.1.2.1.2.3. El maltrato físico pasivo o negligencia: es también una situación crónica, en la que las necesidades físicas y básicas del niño (alimentación, educación, cuidados médicos, vestido, higiene, protección y vigilancia en situaciones potencialmente peligrosas) no son atendidas temporal o permanentemente por los adultos responsables. Esta privación de recursos socioeconómicos afecta la integridad física y psicológica del individuo. Por ejemplo, el papá de Ricardo Arana no crio desde la niñez a su hijo; en casa, se lo hace saber su mamá: «Tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima» (Vargas, 2012a/1963, p. 15); aquello genera que el personaje no sienta confianza hacia su padre y lo perciba de forma insulsa.

Eludía a sus padres y les hablaba solo con monosílabos. «¿Qué te parece tu papá?», le preguntó un día su madre. «Nada», dijo él, «no me parece nada». Y otro día: «¿Estás contento, Richi?». «No». Al día siguiente de llegar a Lima, su padre vino hasta su cama y, sonriendo, le presentó el rostro. «Buenos días», dijo Ricardo, sin moverse. Una sombra cruzó los ojos de su padre. Ese mismo día comenzó la guerra invisible. Ricardo no abandonaba el lecho hasta sentir que su padre cerraba tras él la puerta de calle (Vargas, 2012a/1963, p. 94).

3.1.3. Los espacios de la violencia (direccionalidad)

La configuración de la masculinidad es construida por la sociedad misma, esta demanda una serie de requisitos culturales indispensables para que cada hombre establezca sus principios de identidad; por ejemplo, según el código machista, está mal visto que un hombre no sea suficientemente hombre si no controla a su mujer, además, se le caracteriza como mandilón, que resulta ser una definición inferior con respecto a la mujer en caso de no exteriorizar su imposición. Es entonces que la sociedad misma construye una utopía que cimienta al hombre mismo, como el de ser distinto y reconocerse diferente de la mujer (la madre); por lo tanto, este ordenaría una práctica social, la cual consistiría en que él se coloque por encima de la mujer y la controle mediante la violencia. Para combatir este acto de agresión, el hombre necesita aceptar la igualdad y el trato consciente con sus semejantes, que significa el distanciamiento de la identidad machista de superioridad, reconocer y apoyar los espacios de su pareja y aprender a relacionarse cooperativa e igualitariamente (para estas prácticas de equidad, se requiere compartir estas atmósferas íntimamente).

Entonces, si en la sociedad machista es el hombre el que ejecuta mayor número de actos violentos, pues su masculinidad se irá acentuando paralelamente a medida que se desarrolle el potencial de violencia de cada individuo, el cual se expondrá en espacios determinados, ambientes donde cultivará minuciosamente su manera de ser; en este caso, el primer lugar donde forje su identidad y su violencia será en el hogar.

Si para Enrique Páez (2001, p. 177) el ser humano y su diversidad de cualidades están vinculados con los ambientes en donde se desenvuelven, ¿cómo es que el individuo logra un avance óptimo en función de la sociedad? La significación del lugar (si el carácter es situación, el valor podría no ser indiferente o neutro) suele influir en el valor de los sucesos que se articulan en cada persona (por ello, construye su voluntad). Un sujeto se interrelaciona en una pluralidad de espacios, ya que él no vive en una realidad, sino en muchas; por ejemplo, sobre la base del Jaguar, ejecuta voluntariamente atmósferas totalmente antagónicas: el de la ternura y la educación, cuando se encarga de forjar valores a Teresa; el de la violencia y lo antiético, al degradarse con las malas compañías del flaco Higuera; y un espacio más sería el Colegio Militar, donde está limitado a emplear la violencia, porque podría ser sancionado, pero que, a la vez, debe usarla para obtener el respeto y el temor hacia sus compañeros —aquí sí existe una limitación en el personaje de no mostrar su violencia de forma potencial y frecuente.

En la sociedad, podemos observar cinco espacios donde la violencia se desarrolla y que, a la vez, tiene una asociación directa en el modo como se emplea la agresión en los personajes de *La ciudad y los perros*. Estos son el intelectual, el físico, el emocional, el social y el cultural; los cuales serán definidos a continuación.

3.1.3.1. El espacio intelectual

Se caracteriza por las creencias, las ideas y los pensamientos de una persona; asimismo, es la manera de analizar y entender sus propias experiencias, mediante su particular forma de interpretar y abstraer el mundo —este espacio es el más importante, debido a que de ahí es donde provienen las órdenes primordiales y funcionales.

Alguien que practique la violencia ha aprendido a creer que es superior a la naturaleza: sus ideas son las más apropiadas y superiores a las de los demás. Termina considerando que el pensamiento por sí solo es el único modo de entender los hechos; y, por lo tanto, se le enseña a no poner atención a sus procesos emocionales, puesto que obstaculizarían su forma comprensible de pensar —no se toma en cuenta que entender un hecho es muy diferente de procesarlo—. El lenguaje es también una manera de comprobar esa superioridad, como se aprecia en casos en los que se ven que el hombre emplea las jergas y las groserías, con el fin de inferiorizar al otro. Este modo de actuar es también una forma de violación sexual-intelectual hacia la otra persona.

Cuando se trata de relaciones de pareja, teniendo en cuenta que el hombre violento piensa estar siempre en lo correcto, exige que la mujer apoye incondicionalmente su manera de pensar, así ella tenga que desligarse de su modo de percibir el mundo, ya que, al estar a su lado, él es su dueño: domina sus pensamientos y sus ideas. Ante esta invasión de espacio, el violento busca

no implementar la independencia, por lo que la mujer es quien consulta con él antes de tomar cualquier decisión.

El hombre, al usar su propia lógica, valida sus acciones, así sean violentas y nadie pueda hacerle cambiar de parecer ni justificarlo. Muchas veces, cuando el ser humano se equivoca y se percata de que no es superior, trata de buscar un argumento que le refuerce la noción de que estuvo siempre en lo correcto.

Por eso, este espacio, hasta la actualidad, es uno de los más difíciles para el hombre latinoamericano; sobre todo, por las condiciones históricas que prosiguen. Se supone que esa atmósfera estaría ligada al conocimiento o la educación; asimismo, mientras más preparación académica tuvieran las personas, mayor sería la capacidad intelectual. A pesar de eso, aún hay rastros demasiado notorios en función de la violencia —hasta ahora, este espacio ha sido una evidencia de humillación y destrucción.

3.1.3.2. El espacio físico

Este incluye dos partes: el cuerpo de la persona y el lugar donde desarrolla sus actividades.

La primera se vincula con todas las actividades que el individuo quiere realizar con su cuerpo: el hombre compara su fuerza física con la de las

mujeres; como consecuencia irrefutable, deduce que él es el más fuerte (se expone de tal manera al momento de caminar: luce como el más grande, fuerte y serio). Para reforzar su identidad superior, se vale de toda artimaña: sobresale en deportes competitivos, busca la comodidad en su hogar o actúa benevolentemente con su pareja frente a otros —estas conductas en el individuo tienen la intención de demostrar que él es el más poderoso físicamente—. Este primer factor no se aplicaría en todas las situaciones. Por ejemplo, hay funciones que necesariamente deben realizarlas las mujeres u otros integrantes de la familia; por lo tanto, es necesario buscar la forma de que todos tengan el mismo acceso a los recursos que se comparten en el hogar. El hombre puede apoyar estas actividades y aceptar que la mujer, en algún caso, decida en torno al uso de sus propios espacios, según le parezca.

La segunda parte es el espacio donde se demuestran las necesidades personales físicas del individuo. Este resulta el más importante para el hombre agresivo; allí podrá comprobar los resultados y la eficacia de su violencia. Como se mencionó en el primer caso, él buscará lugares donde pueda demostrar que es superior a otros; es decir, tenderá a exponerse en sitios en los que sea posible todo tipo de competencia; y si esto es dificultoso, tratará de hallar un modo de sobresalir: así recurra a métodos negativos. Recuérdese que en *La ciudad y los perros* el Jaguar quiere impactar a Teresa con su comportamiento decente y su ayuda en la educación; sin embargo, también, busca hacerle saber que él es el hombre más fuerte entre todos los que conoce; por eso, actúa de una manera violenta al pelearse con uno de sus amigos que la acompañaba en la playa.

3.1.3.3. El espacio emocional

Se trata de la forma de reacción interna de una persona hacia sí misma y su medioambiente. Este espacio es el menos desarrollado en el hombre, por más que se aborde con respecto al estado más internalizado y personal. Si es el espacio más descuidado, ¿cuál sería una buena iniciación para instaurarlo correctamente? Se recomienda que lo primero que debe hacer una persona es saber qué es lo que siente y después compartir ese sentimiento —con la pareja, si fuera el caso, desde una posición igualitaria de cooperación y apoyo, puesto que al tomar en cuenta que las emociones del hombre y la mujer son válidas e importantes, sin distinción alguna, la interacción resulta positiva para ambos—. La equidad no significa ser idénticos, sino tener similitud y correspondencia. El hombre violento busca desequilibrar la emoción de la pareja, para que ella no tenga la oportunidad ni el modo de entender razones y explicaciones en torno a las actitudes agresivas. En relación con los actos amorios, el hombre es sexualmente activo y se siente dueño de la sexualidad de las personas que desea (creerá que siempre debe desear a una mujer). Suplanta sus emociones por sexo y entiende que los juegos sexuales son una manera de reafirmar su masculinidad de forma constante.

Por el contrario, este modo de controlar las emociones en los humanos no es cabalmente satisfactorio: el hombre atraviesa por etapas por las que se cuestiona y se refuta el motivo de su existencia y el porqué de los hechos ocurridos; sobre todo, si estos los deriva a la desgracia. Si uno aprende a superar su dolor emocional, logrará saber qué lo hiere, por qué y cómo

reponerse con su propia energía para sanarse, satisfacerse y estar mejor que antes. Es por eso que las emociones tienen su contraparte: hacen sentir al hombre totalmente vulnerable, se percata de que no es del todo flexible y que está fuera del control de sí mismo —si en caso alcanzara controlar estas limitaciones, ha logrado adquirir su propia individualidad—. Cuando el hombre confunde sus afectos con sus necesidades, se pone vulnerable, porque nunca sabrá lo que le está sucediendo, reprimirá sus emociones y esperará que alguien suplante su deseo social y cultural.

Un caso emergente es cuando el hombre trata de completar un estereotipo impuesto desde el exterior: anula sus habilidades de supervivencia y cree que solo podrá sobrevivir si se ajusta al patrón social de superioridad que le enseñaron; además, desecha sus procesos internos de supervivencia, ya que los identifica como valiosos para el uso de las mujeres, pero superficiales para él; asimismo, confunde sus emociones con las expectativas generadas por su grupo social, es decir, con los afectos —estos se han aprendido, mientras que las emociones son respuestas instintivas que ayudan a la supervivencia del individuo—. En todo caso, como ya se mencionó, si el hombre quiere completar su identidad, tomando como base un estereotipo externo, existirá en él un deseo por aparentar un perfil seguro y sin problemas; en consecuencia, demostrará constantemente que no tiene miedo ni dolor, debido a que considera heroico y masculino sufrir sin quejarse.

3.1.3.4. El espacio social

El hombre crea relaciones sociales de competencia para probarse a sí mismo, en función de su superioridad y su destreza. Asimismo, sobre la base del espacio social, es posible practicar la igualdad en los tratos personales, pues con esta se logra validar la experiencia de uno al mostrar empatía. Así es como se desarrollan los contactos, las interacciones y los intercambios entre dos o más personas (comprende también personas cercanas, como los familiares). Ocurre lo mismo con las parejas, que son también relaciones sociales, puesto que ambos pueden participar en la creación de una cultura diferente que los haga crecer como seres humanos y pareja (esto es cambiar la cultura mediante una interacción interpersonal). Los integrantes de una relación amorosa están también en competencia, a causa de que el hombre cree que debe conquistar e impresionar a la mujer; sin embargo, sucede que si se presenta alguien superior a él, ella lo preferirá. Al respecto, algunas ventajas y unas desventajas se presentan; por ejemplo, el hombre sabe que la mujer, al estar vinculada con su espacio emocional, es más sensible a sí misma y el medioambiente; en este caso, el hombre utilizará y se valdrá de esa sensibilidad para sobrevivir. Él, al necesitar algo, recurrirá a su pareja para que sea ella la que negocie los intercambios; él solo sabrá competir. En resumen, el hombre pretende ser dueño de los espacios sociales de otras personas, pero no acepta tener responsabilidad y equidad hacia ellas; también, controla el tipo de contacto que tiene con otras personas; por ejemplo, puede prohibir que una determinada amistad no hable con alguien que él conoce, como también, puede crear que las personas no comenten en torno a un determinado tema.

3.1.3.5. El espacio cultural

La familia, junto con los grupos económico, étnico, religioso, educativo o geográfico, establecen parámetros para procesar la realidad de diversas maneras. Los espacios culturales están insertados unos dentro de otros, tal como sucede en las familias, que se vinculan entre sí y poseen lazos muy cercanos; cada una desarrolla su propia cultura y esta depende del lugar de donde proviene. Asimismo, en el aspecto familiar, se observa que muchas de las culturas confirman que la mujer tiene que ser inferior al hombre en muchos de los sentidos: el hombre crea modos culturales que definen y refuerzan esta supuesta inferioridad de la mujer, como los mitos y las tradiciones; por ejemplo, mientras que la mujer se queda en casa a cuidar a los hijos, ejerce las labores domésticas (no remuneradas); un caso más notorio es en la religión, por el que las mujeres son seguidoras de los hombres, sin tener acceso directo a Dios (los puestos principales son otorgados a los hombres, como cuando se trata de elegir a sacerdotes, obispos, papas, etc.). Esto le forma una cultura por la que el hombre es quien toma las decisiones que van a ser seguidas y apoyadas por las mujeres.

3.2. Las transformaciones ontológicas

Estas consisten en percibir una sucesión de un estado inicial a otro final en un determinado momento. Este tránsito se logra cuando se pretende satisfacer una necesidad, es decir, cuando se justifica una intencionalidad. Las modificaciones que se generan son notorias, pues alteran el sistema de valores y la representación (se muestra una conciencia más libre en un mundo

ilimitado). La alteración puede ser discursiva, pero, también, tratarse de la transformación del estado de elementos o, tan solo, de la pretensión de cambio. Si se trata de la lógica discursiva, se aprecia una marca lingüística en los recurrentes (para ser admitido entre los demás cadetes, el Poeta deberá poseer un depósito de violencia; por lo tanto, su habla se expondrá a hacer uso de un lenguaje deteriorado y grotesco). Mas no solo el tránsito de un estado a otro genera una degradación, también puede resultar provechosa, como la modificación de actitud ética del Jaguar, luego de reconocer el homicidio. Muchas veces, este tránsito ontológico ocurrirá cuando el sujeto se reconozca como un significante, cualitativamente mayor, para poder precederse y determinar su significación autónoma dentro de lo social, ya sea por el lenguaje o las acciones.

En esta sección, se verá cómo se generan estas transformaciones en los protagonistas, planteadas de cuatro maneras precisas. En el primer tratado, se observarán algunos conceptos narratológicos y semióticos que definirían al protagonista y el personaje, con el empleo también de programas y esquemas narrativos, que permiten visualizar esa transformación ontológica. En la segunda parte, se percibe el cambio a partir de la significación que se desprende de los planos de la expresión y el contenido, junto con sus semisimbolismos. El tercer tratado desarrolla el análisis del cuadrado semiótico, a partir de los regímenes de sentido y los modos de existencia. Finalmente, como cuarto punto, se explicarán los esquemas de tensiones, los cuales permitirían precisar cómo se adopta y se deriva la violencia en el Jaguar, el Poeta o el Esclavo.

3.2.1. El protagonista y el personaje. Propuestas narratológicas y semióticas

Para Mijaíl M. Bajtín (1998, pp. 201-209), el protagonista es la entidad que busca su destino (resultados reales), además de ponerse en constantes pruebas (sobre todo, axiológicas). Este tipo de personaje será producto de la interacción entre el concepto de héroe y autor, ya que el primero está sometido al segundo, como rol pasivo al que se le instala una actitud determinada y estructurada del mejor modo estético y sincrético. La manera con la que se revele la conducta del protagonista será mediante la impresión que él genere al exteriorizar sus estados internos, como cuando el Jaguar delata su personalidad al luchar contra los alumnos de quinto año y derrotarlos (la pelea se clasificaría como factor externo; y lo interno sería la violencia, como también, el rechazo a la injusticia). El protagonista se muestra en la vida con sus respectivas formas positivas y negativas, dependiendo de cómo le ha ayudado la colectividad (la familia, la moral, la educación o la religión) a constituir su personalidad determinista, libre e individual. Si la función protagónica se enfoca por la adquisición del bien, esta será tomada como un sujeto —término empleado por Paul Ricoeur (1995, p. 465) para determinar a un personaje de buenas intenciones—; allí se ubicarían al Poeta y el Esclavo, quienes, al final de tantos problemas, deciden denunciar los abusos manifestados en el interior del Colegio Militar Leoncio Prado; mientras que si se tratara de un protagonista que practica el mal, se le denominaría antisujeto, porque impide el desarrollo normal de la historia novelada, al colocárselo como un obstáculo y una amenaza —el Jaguar estaría dentro de esta clasificación, puesto que es un personaje principal que se encarga de difundir la violencia.

Para clasificar el rol protagónico desde el enfoque semiótico, se requiere la regularización narratológica a partir de actantes que revelan ciertas actitudes cambiantes. Fontanille (2001/1998, p. 125) define al actante como aquella entidad abstracta que cuenta con un compromiso funcional para la predicación narrativa; este puede ser transformacional, cuando tiene una intencionalidad de participar en la escena predicativa del enunciado.

La tradición semiótica distingue dos clases de modificaciones: la primera, perteneciente al sujeto y el objeto en su relación con el deseo y la búsqueda; y la segunda, la que depende de la comunicación, que asocia al destinador y el destinatario. Puede tratarse también de actantes posicionales, como la mira, la cual está guiada por la intencionalidad; la captación, que circunscribe el espacio puesto en la mira; la fuente, al vincularse al actante que se pone en la mira y capta; y el blanco, que es la entidad semiótica puesta en la mira y captada.

Donde mayor se apreciaría el rol de los actantes en *La ciudad y los perros*, sería al emplear los programas narrativos y el esquema de la prueba, por los que el protagonista se implicaría al mostrarnos sus constantes variaciones.

3.2.1.1. Los programas narrativos

Fontanille (2001/1998, p. 169) precisa que todo programa narrativo consiste en ver cómo los sujetos logran transformaciones a partir de uniones o

separaciones de objetos (estos pueden ser físicos, abstractos o tratarse de un sujeto). Esta afirmación revela que los personajes no son planos por las constantes alteraciones o modificaciones de conductas que atraviesan por medio de desembragues (disyunción que permite el tránsito de la posición original a otros estadios) y embragues (conjunción que se encarga de volver al estado primario); por ello, se trataría de personajes redondos, debido a que cambian a lo largo de la historia. Asimismo, los programas narrativos se clasifican en conjuntivos y disyuntivos. Un programa narrativo es conjuntivo cuando un objeto es adquirido por un sujeto; por ejemplo, si se toma la violencia como un objeto y al Jaguar como un sujeto se tendrían las siguientes valencias:

S: el Jaguar

O: la violencia

En una instancia de la novela, el protagonista adquirirá este valor simbólico violento para derrotar a los alumnos de quinto año, al ser recién un ingresante, y adquirir con ello cierto respeto y la alteración de los órdenes establecidos. El gráfico que se hace en un programa conjuntivo es el siguiente: $(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$. En este, se aprecia cómo el sujeto en un estado primero se desvinculaba con el objeto, para que después logre adquirirlo por medio de la violencia. También, puede graficarse de otra forma; será allí donde se aprecie el tránsito de la disyunción a la conjunción adoptado por el sujeto.

$$S1 \rightarrow (S2 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$$

De esa manera, los sujetos y el objeto tienen los siguientes valores:

S1: el Jaguar, quebrantador de tradiciones e imposiciones

S2: el Jaguar, ingresante, visto como inofensivo

O: respeto

Cuando se trata de un programa disyuntivo, el recorrido es el inverso: $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$. Un ejemplo sería cuando matan al Esclavo, el mejor amigo del Poeta, ya que con este se aprecia la separación amical y única de aquel vínculo que caracterizaba a ambos personajes dentro del Colegio Militar. El Poeta sería el sujeto y la amistad, el objeto.

S: el Poeta

O: amistad

El otro modo de graficar un programa narrativo disyuntivo sería viendo el tránsito de la conjunción a la disyunción (de la unión a la separación).

$$S4 \rightarrow (S5 \wedge O) \rightarrow (S5 \vee O)$$

Los valores inferidos en los sujetos y el objeto serían los siguientes:

S4: el Poeta, conformado con la vida militar al tener un amigo

S5: el Poeta, desolado, angustiado y con necesidad de hacer justicia

O: la amistad

3.2.1.2. El esquema de la prueba

Fontanille señala que este esquema atraviesa por el recorrido de la confrontación, la dominación y la apropiación o la desposesión.

confrontación → dominación → apropiación / desposesión

En ella, se intenta decidir, según la motivación de cada sujeto (Doležel, 1999, p. 102), la elección, la intensidad y la persistencia de las actividades. Una escena resaltante en la que se observa todo este proceso es cuando el Poeta y el Jaguar pelean en la celda del Colegio Leoncio Prado. Estos dos sujetos toman su respectiva posición en el mismo campo discursivo. Por lo tanto, el esquema de la prueba se construiría a partir de los siguientes enunciados:

debate → pelea entre el Jaguar y el Poeta → respeto / injusticia

* La confrontación, configurada como el debate verbal que se genera entre ambos protagonistas por un desacuerdo («¿quién mató al Esclavo?»), consiste en la exposición de dos actantes y sus respectivos programas (el Jaguar: cinismo vs. el Poeta: reclamo).

* La dominación, en este caso, la asume la violencia, puesto que depende de ella que ambos personajes disputen físicamente. Con la pelea, recién se logrará la oportunidad de que el Jaguar y el Poeta compitan en fuerza; pues el hecho de que alguien sepa pelear más no significa que asegure su victoria: todo dependerá del azar. Los sujetos comparan sus habilidades físicas y se enfrentan para saber quién sacará ventaja en función del otro.

* La apropiación/desposesión se construye en el binomio de respeto/injusticia. Según Fontanille (2001/1998, p. 99), la apropiación consistiría en el programa narrativo de conjunción que beneficia al vencedor (el Jaguar adquiriría cierto respeto sobre el Poeta, debido a que al derrotarlo, le está demostrando que no puede hacer nada contra su configuración de asesino infiltrado); mientras que la desposesión es definida por Fontanille como el programa narrativo de disyunción, el cual lo padece el otro sujeto (el Poeta, al resultar derrotado, no asciende una posición de violencia que permitiría distinguir al Jaguar como más débil ni tampoco logra vengar la muerte del Esclavo; resulta todo lo contrario: es golpeado y chantajeado después por las autoridades militares).

3.2.2. Los planos de la expresión y el contenido

Umberto Eco (2000/1975, p. 22) fundamentaba que la semiótica es la disciplina que estudia todo aquello que puede usarse para mentir o hacer referencia a la inscripción de conceptos en un universo de sentido, los cuales son descifrados en el texto por medio de la semiosis o la semiotización. El análisis parte de la presencia de un cuerpo propio, el cual ofrece dos vertientes,

según Desiderio Blanco (2003, p. 63): el exteriorizado, que recepciona los estímulos sensibles del mundo explícito (expresiones y sensaciones); y el interiorizado, que recibe los estímulos sensibles del mundo implícito (contenido: emociones y afectos).

Cuerpo propio = C. P. = plano de la expresión (exteroceptivo)

plano del contenido (interoceptivo)

Una vez constituidas correctamente las partes que conforman un cuerpo propio, se intentará buscar una significación. Esta, que se genera por medio del análisis y la interpretación, surge de una configuración preconcebida: se toman modelos o tipos que representan paradigmas identificables por el sujeto; de allí, se buscará entrecruzar lo sensible con lo inteligible —tal como indica Desiderio Blanco (2009, pp. 16-17)—, para mostrarnos los valores que corresponden a una determinada expresión. Si colocamos un ejemplo de la novela de Vargas Llosa, podemos identificar la función que poseen dos espacios textualizados; por ejemplo, si nos referimos al Colegio Militar Leoncio Prado, aludimos a la intención que tiene la institución de contrarrestar la imperfección de la nueva sociedad por medio de instrucciones violentas; mientras que, si colocamos a la sociedad limeña en el plano de la expresión, podemos hallar en su contenido la afección por la que atraviesa a causa del tercermundismo. Por lo tanto, el gráfico sería el siguiente:

C. P. = <u>Colegio Leoncio Prado</u>	= <u>contrarresta la imperfección violentamente</u>
sociedad limeña	perjudicada por el tercermundismo

Dentro de la semiótica, no solo hallamos este proceso significativo entre el hallazgo de los valores de los planos de la expresión y el contenido, también, se puede recurrir al sistema simbólico, el cual ayuda a encontrar significados más profundos de aquellos referentes analizados. La correlación semisimbólica entre los planos del contenido (estado de ánimo) y la expresión (efecto de una determinada toma de posición sobre el mundo) produce una significación particular, en la que la dimensión interoceptiva resulta preeminente y muy destacable respecto a la dimensión exteroceptiva. Además de eso, Fontanille (2001/1998, p. 116) añade que el sistema semisimbólico se establece en distintas etapas, en las que se supone que existe una organización cosmológica de modo cultural. Por ejemplo, si analizamos la tríada protagónica, le atribuiríamos los siguientes valores:

Jaguar: violento / Poeta: camaleónico / Esclavo: calmado

Con ello, se indica que esta configuración propioceptiva se ha hecho a partir de la sociedad degradada que plantea *La ciudad y los perros*; pero, si se pretende hallar los semisimbolismos, bastará encontrar un significado más extenso en los contenidos derivados de esas tres expresiones (la tríada protagónica: el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). Por lo tanto, para especificar aún más, en torno al depósito cultural de los sujetos, se deduce lo siguiente:

violento: sin cultura / camaleónico: mediocre / calmado: aplicado

Luego, se afirma que ser violento significa estar sin cultura, sin que eso sea una proyección interpretativa personal: la red de relaciones que se articula allí está totalmente controlada por los actos de discurso. Mas, el análisis de este sistema semisimbólico no es el único; de esos valores, también se reconoce lo siguiente:

sin cultura: amenaza / mediocre: sobreviviente / aplicado: destruido

Estos dos sistemas semisimbólicos referidos, que son transitivos, podrían sintetizarse en las identidades que adoptan los personajes mencionados, ya que ellos obtienen calificaciones inmediatas hechas en el proceso significativo de la propioceptividad. En conclusión, se derivaría lo siguiente:

* Jaguar: violento : sin cultura : amenaza

* Poeta: camaleónico : mediocre : sobreviviente

* Esclavo: calmado : aplicado : destruido

3.2.3. El cuadrado semiótico

Paul Ricoeur se enfoca en las operaciones lógicas del cuadrado semiótico para organizar la narración en cuanto proceso creador de valores.

Según Fontanille (2001/1998, p. 51), el cuadrado semiótico se manifiesta como la conjunción de los dos tipos de oposiciones binarias en un solo sistema, que administra, a la vez, la presencia simultánea de rasgos contrarios, como también, su presencia y su ausencia.

En este caso, se tratará de aplicar este postulado semiótico en la tríada protagónica violenta; para ello, me valdré de la clasificación provisional que se le hará a partir de los regímenes de sentido (programación, ajuste, accidente y manipulación) y los modos de existencia (virtual, actualizado, potencializado y realizado).

3.2.3.1. Los regímenes de sentido

Landowski señalaba cuatro regímenes de sentido importantes: la programación, el ajuste, el accidente y la manipulación.

3.2.3.1.1. La programación (Landowski, 2009, p. 30) permite al sujeto interactuar con regularidad; al mismo tiempo, busca la transformación de los estados ($S \rightarrow O$) en un objeto o un sujeto tomado como objeto. Para que esta entidad sea programable, por parte de un sujeto, es necesario que cumpla con su rol temático o esté programada; entonces, inmediatamente, se cumplirá en ella el «hacer ser» con respecto al individuo. Este régimen puede apreciarse en los roles que cumplen los principales responsables de la violencia en el ámbito militar; por ejemplo, el Jaguar, al ser el líder del Círculo, tiene la función de

realizar acciones inmorales constantemente (para ello, se vale del desenvolvimiento de su violencia).

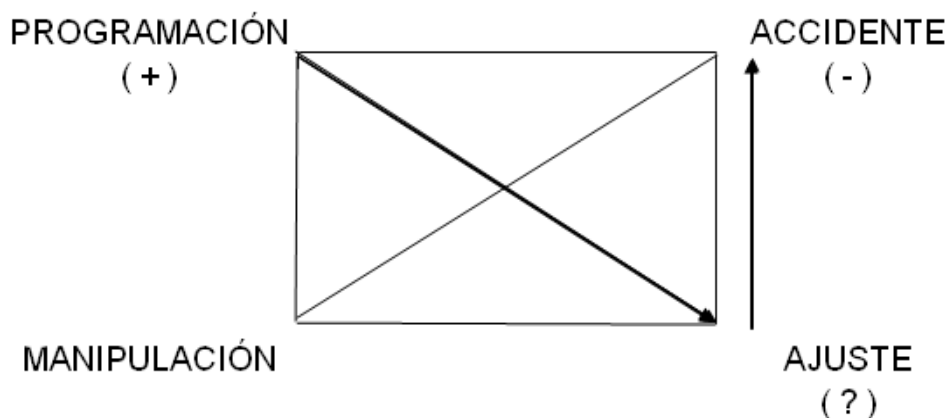
3.2.3.1.2. El ajuste, para Landowski (2009, p. 48), es la capacidad de sentirse recíprocamente o hacerse conjunto. Se manifiesta en el cambio topográfico y la inclusión de nuevos parámetros (no antes experimentados en la sensibilidad del personaje), lo que lo conducirá al accidente de manera resistida. Este modo de regir la forma de actuar se aprecia destacablemente en Alberto Fernández, a causa de que él está acostumbrado a una vida acomodada, con interrelaciones sociales de gente mirafloresna (que no recurre a la violencia para tratar con los demás), aunque tendrá que ajustarse a una conducta semiviolenta al momento de ingresar en el Colegio Militar (emplea groserías, molesta, actúa con violencia y pelea cuando es necesario).

3.2.3.1.3. El accidente (Landowski, 2009, p. 71) se ocasionaría cuando un proceso de programación, manipulación o ajuste saliera mal. Del ejemplo anterior, el Poeta fracasaría al no saber llevar un modo de vida dual (con la práctica del bien fuera del colegio y la de lo seudomalo en el Leoncio Prado), puesto que ocurre una digresión en su existencia: es chantajeado por las autoridades militares y se arriesga a ser expulsado del colegio, motivos por los cuales tendrá que cambiar su forma de actitud y regirse directamente a las exigencias que le dictan otros.

3.2.3.1.4. El régimen de la manipulación tiende al principio de intencionalidad: busca inmiscuirse en la vida interior de otro, y trata de influir en

sus motivos para que actúe en un sentido determinado. El Jaguar es un manipulador representativo, debido a que él dirige a la mayoría de la sección del colegio (tiene a su cargo el Círculo y los cadetes respetan sus decisiones). En una ocasión, genera que el Esclavo haga guardia por él (lo que revela que el Jaguar tuvo las artimañas violentas suficientes para deshacerse de un rol que no le gustaba, para otorgárselo a otro).

Cuando estos cuatro regímenes de sentido se insertan en un cuadrado semiótico, tendrían el siguiente recorrido (el cual se cumple en *La ciudad y los perros*):

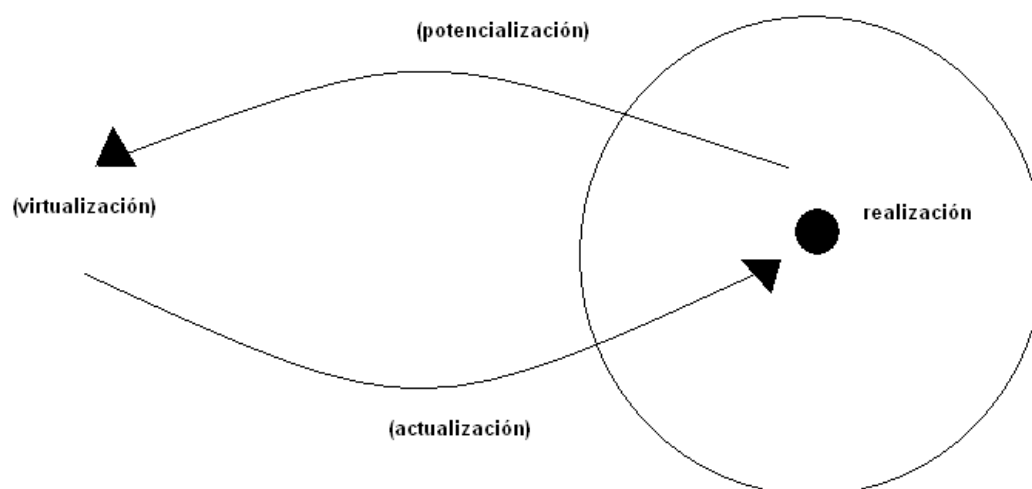


El recorrido que parte de la programación, el ajuste y el accidente es notorio en las transformaciones ontológicas que padecen los protagonistas principales. En el caso del Jaguar, se programa y se ajusta como sujeto violento; sin embargo, recurre al accidente cuando se culpabiliza por haber abusado de la violencia de modo extremo al asesinar al Esclavo; esto permite que se destruya su identidad construida y reconfigure su vida posteriormente. Lo mismo sucede con los otros dos personajes. Con el Poeta, su programación y su ajuste se basan en saber sobrevivir en el Colegio Militar, considerando su

honor; pero es conducido por el accidente al ser chantajeado por las autoridades militares (quienes le han puesto una limitación: no actuar con libertad, es decir, no denunciar al responsable de la muerte de Ricardo Arana). Finalmente, el Esclavo se programa como una entidad sumisa y pasiva en el ámbito militar violento del Leoncio Prado, mas no podrá ajustarse de manera correcta cuando esté privado de su libertad para salir del colegio; el accidente ocurre al denunciar al serrano Cava, ya que esta acción le correspondía a alguien que pudiera valerse por sí mismo, porque, en caso de alguna emboscada, él podría detener cualquier tipo de invectiva. Asimismo, añadido que este accidente es el peor de todos los apreciados en la novela, debido a que no puede regenerarse al personaje de ninguna forma: ha sido asesinado.

3.2.3.2. Los modos de existencia

Fontanille (2001/1998, p. 238) plantea que los modos de existencia (el virtualizado, el actualizado, el potencializado y el realizado) convierten, de alguna forma, esta presencia intuitiva en un espesor discursivo: proyectan articulaciones modales en función del campo del discurso. Estos se distribuyen de la siguiente manera:



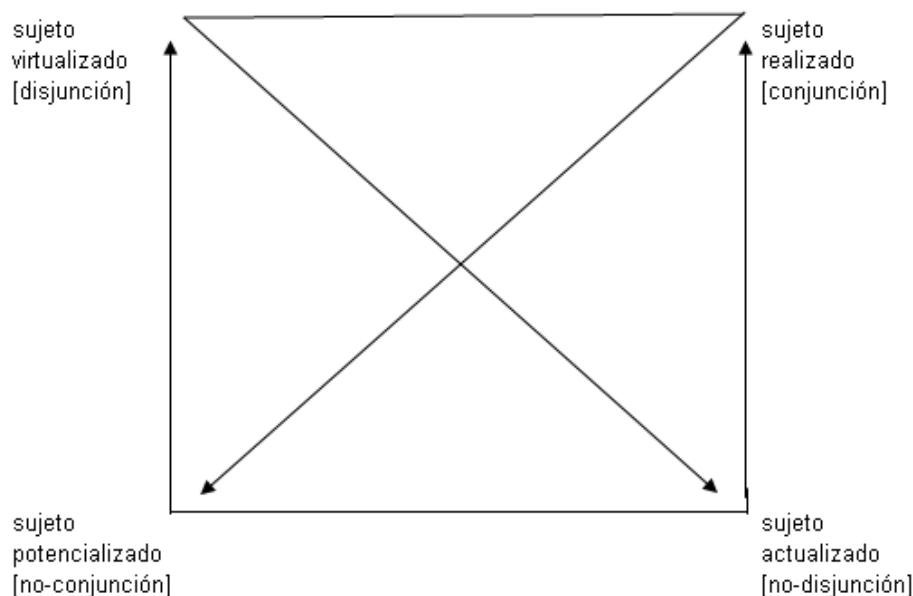
3.2.3.2.1. El modo virtual es aquel que se halla fuera del campo del discurso y apto para cualquier tipo de producción de sentido. Este comprende todas las formas posibles del lenguaje, la sensibilidad y la percepción. Se deja regir por lo alético (lo posible) y se visualiza en la novela cuando los protagonistas van construyendo su identidad conforme transcurre el tiempo (quien pretenda configurar su identidad violenta sabrá que para alcanzarla deberá infundir terror a los demás, aparte de luchar contra todo aquel que intente tomar el poder).

3.2.3.2.2. El modo actualizado comprende los hechos y las formas realizados del discurso, que se rigen de la acción y la transformación de los estados de las cosas. Esta modalidad revela el pasaje de la frontera por medio de las modalidades factuales (querer, saber, poder y hacer). En *La ciudad y los perros*, este cambio de parecer se generaría por una razón: el hecho de estar ya en el Colegio Militar Leoncio Prado implicará una modificación de actitud para sobrevivir.

3.2.3.2.3. El modo potencializado es aquel que se deja regir por las modalidades deónticas (Fontanille, 2001/1998, p. 59) (el deber, la ley, la regla y los usos que programan la existencia y sus transformaciones). Se trataría en la novela por la educación militar que reciben los alumnos, sin excepción alguna (ellos estarán preparados para pelear).

3.2.3.2.4. El modo realizado es el centro del campo del discurso, ya que genera que la enunciación haga que las formas del discurso se encuentren con una realidad: realidad material en los planos de la expresión (mundo natural) y el contenido (mundo sensible). Puede señalarse que esta modalidad se cumple cuando ya se tiene una configuración de los protagonistas al presenciar sus distintos actos y sus diferentes tipos de representación. El Jaguar connota violencia; el Poeta, una semiviolenencia encubierta; y el Esclavo, una pasividad en torno a la acción.

Estos cuatro modos de existencia definidos son distribuidos por Desiderio Blanco (2009, p. 268) en un cuadrado semiótico con la siguiente organización:



Fontanille (2001/1998, pp. 239-240) distingue dos maneras de recorrer aquel cuadrado semiótico en relación con los modos de existencia: el ascendente y el descendente. El primero se realiza de acuerdo con las formas significantes, que son convocadas para su próxima manifestación. Este recorrido es analizable en dos actos diferentes.

- La fase virtualizado-actualizado $[V \rightarrow A]$: representa la emergencia de una manera, además de ser una frase de innovación; este requisito lo obtienen los tres protagonistas: el Jaguar, al querer imponer su perfil violento y temerario, derrotará a los alumnos del quinto año cuando ellos pretendan «bautizarlo»; el Poeta, al enfocarse en sobrevivir de un modo adecuado en ese colegio, sin ser humillado ni agredir tanto a los demás cadetes; el Esclavo, al presenciar demasiada violencia en el Colegio Militar, recurre a esta fase cuando se distancia de toda manifestación agresiva e intolerable.

- La fase actualizado-realizado [$A \rightarrow R$]: describe la aparición de una forma; esta recibe ahí una expresión y un estatuto de realidad que le permite hacer referencia. En la novela, esta representación se detecta por el Esclavo y el Poeta al saber que existe una necesidad de ser violento para poder convivir en el Colegio Militar, donde se pone como ejemplo al Jaguar, tal como lo identifica el Esclavo: «Es verdad —dice—. Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?» (Vargas, 2012a/1963, p. 26). El Jaguar, en cambio, sigue un modelo violento que le está generando la representación del flaco Higuera en función de sus vivencias callejeras.

El segundo recorrido, el descendente, genera que los modos significantes queden implícitos —estos se guardan en la memoria, son tipificados, borrados u olvidados—. También, se distingue por dos fases.

- La fase realizado-potencializado [$R \rightarrow P$]: es la condición del declive de una forma en cuanto se considera viviente e innovante; por lo tanto, describe su incorporación en el uso y se encuentra apta para otras convocaciones. Se manifiesta en los tres protagonistas al ingresar en el Colegio Militar, donde tendrán que desligarse completamente de su ingenuidad para aprehender los nuevos modos de vida violenta que deberán adoptar (son limitados por muchos factores: la fuerza, la edad, la experiencia violenta, etc.). Cualquiera no podrá ser violento y líder de otros cadetes ni será tan fácil tampoco ser un camaleón entre tantos

alumnos; lo más fácil consistirá en ser una víctima y no luchar para sobrevivir —suceso que le ocurre al Esclavo.

- La fase potencializado-virtualizado [$P \rightarrow V$]: describe la desaparición de una forma y su disolución en las estructuras virtuales, subyacentes al ejercicio de una práctica significativa. Este descenso o este abandono de una identidad ya configurada se percibe en los tres protagonistas. En el Jaguar, cuando retoma su vida ética, luego de haber asesinado al Esclavo y confesado su culpa al teniente Gamboa. El Poeta desiste de su identidad camaleónica al terminar su ciclo escolar, sobre todo, desde que se percata de que en su colegio se rigen por parámetros injustos e hipócritas. El Esclavo también abandona momentáneamente su posición al ver que todos no quieren revelar al culpable del robo del examen de Química, a pesar de que lo saben; el hecho de que acuse implica ya una rebeldía hacia su postura de enajenado, impotente y víctima.

3.2.4. El esquema de tensiones

Según Fontanille (2001/1998, p. 62), los esquemas de tensiones se configuran a partir de la correlación entre las dimensiones de la intensidad —lo interno o lo interoceptivo que se convierte en el plano del contenido— y la extensión —lo externo o lo exteroceptivo que se transforma en el plano de la expresión—; estos dos ejes de control demarcan una representación de un cuerpo propio en particular (una presencia sensible, propioceptiva). Para poder ubicar y caracterizar lo propioceptivo, es necesario ver algunas maneras que permitirían distinguir una presencia de otra; por eso, Fontanille (2001/1998, pp.

93-94) ha propuesto cuatro esquemas tensivos, en los que se adecúan los distintos modos de evidenciar la posición adquirida de un cuerpo propio.

3.2.4.1. El esquema descendente o de decadencia

Se manifiesta cuando la disminución de la intensidad, conjugada con el despliegue de la extensión, procura un reposo cognitivo.

3.2.4.2. El esquema de la ascendencia

Se percibe al existir un aumento en la intensidad, complementado con la reducción de la extensión: esto permite la proporción de una tensión afectiva.

3.2.4.3. El esquema de la amplificación

Se asocia con el aumento de la intensidad y el despliegue de la extensión; asimismo, se procura una tensión afectivo-cognitiva.

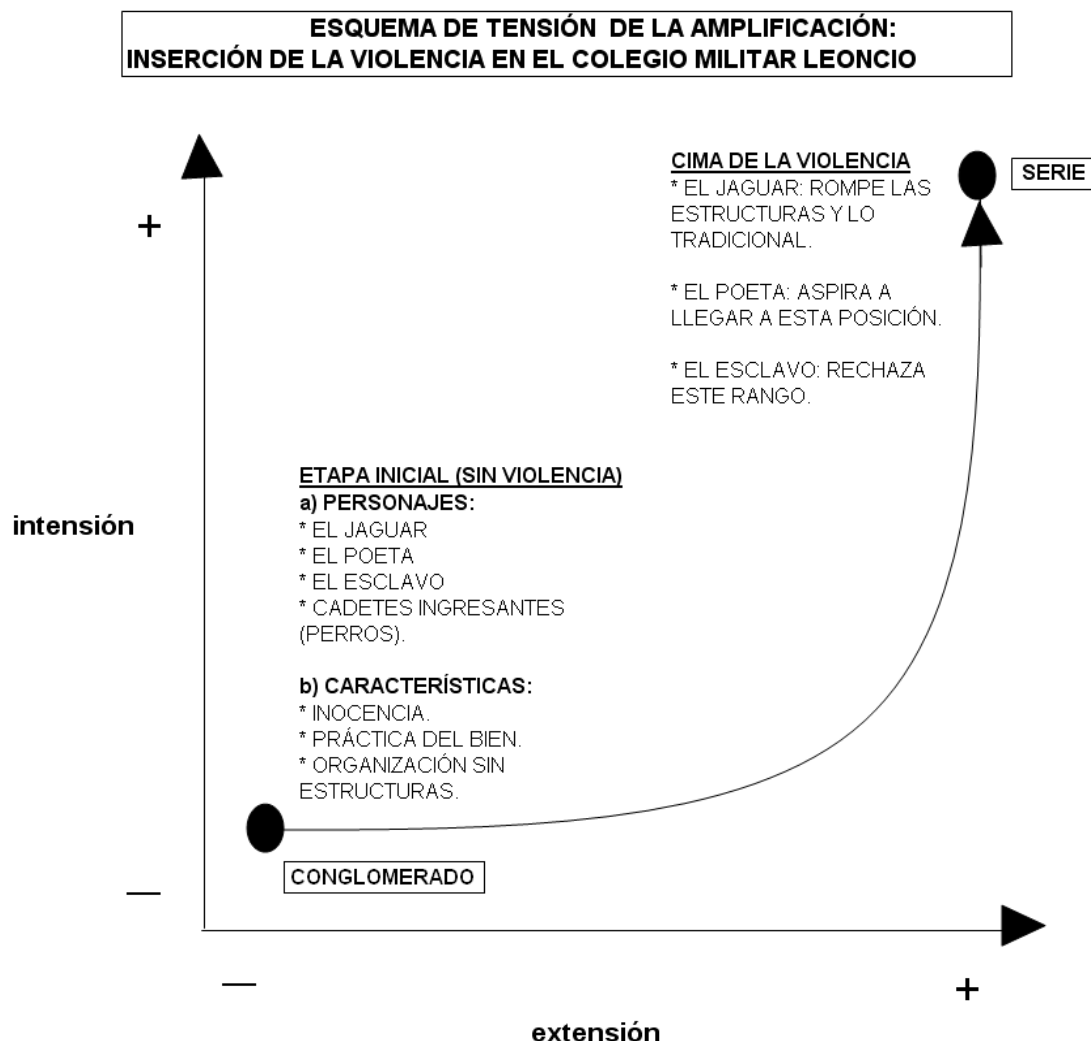
3.2.4.4. El esquema de la atenuación

Se caracteriza por la disminución de la intensidad, conjugada con la reducción de la extensión, la cual proporciona una inacción general.

En la novela de Vargas Llosa, la violencia es un incentivo que permite la exposición de las intenciones particulares de los protagonistas. Mas, unos

actúan de manera distinta de otros; por lo tanto, predomina una serie de variaciones que rápidamente se ubicarían en algunos de los esquemas tensivos propuestos. Para este caso, pueden construirse dos esquemas de tensión que sintetizarían las principales actitudes abordadas en función o separación de la violencia.

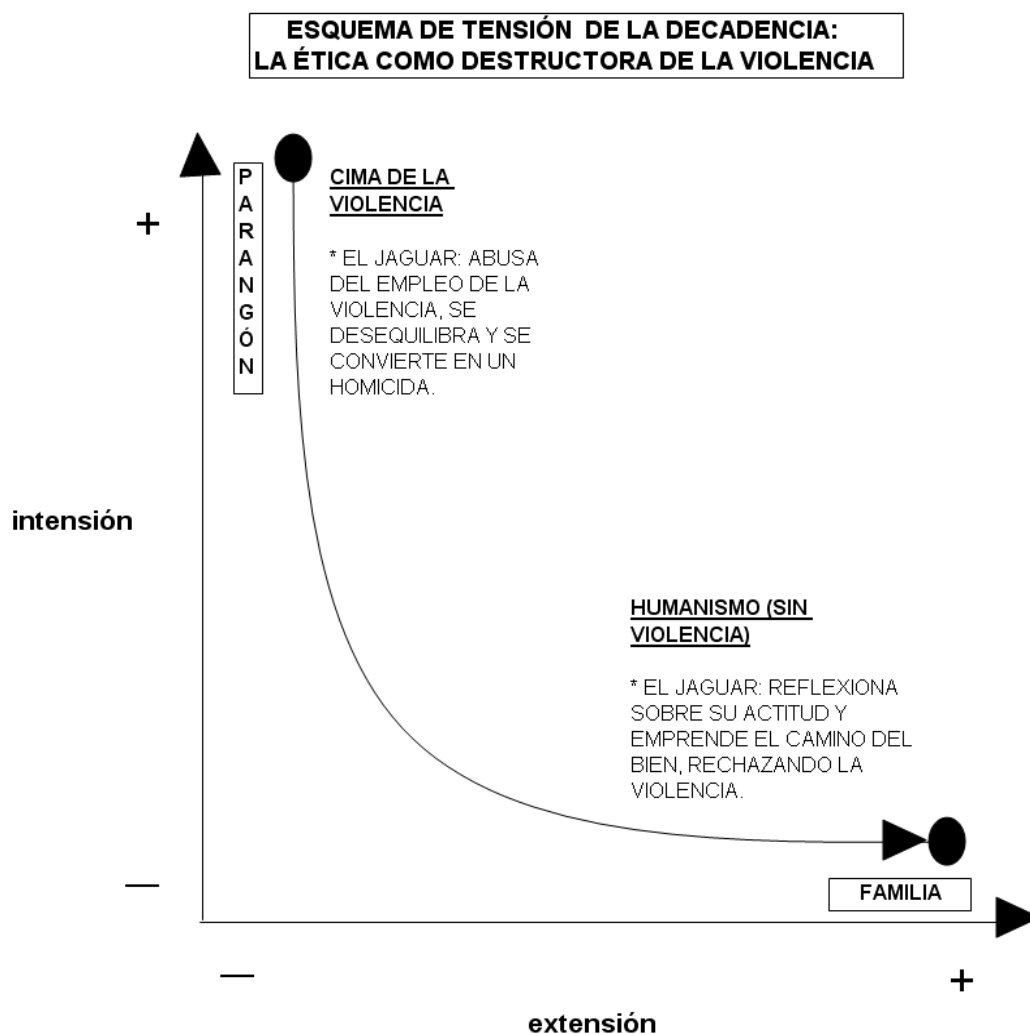
3.2.4.4.1. El primer esquema de tensión se conformaría por el recorrido de los personajes, sobre la base de la violencia (desde un punto inicial, en el que creen que el Colegio Militar Leoncio Prado es un centro donde se puede vivir con la práctica del bien; hasta el final, en el que se piensa que el más fuerte o el violento manda y ordena al resto). Para el desarrollo de este esquema, destaco a la tríada protagónica en relación con su desenvolvimiento en aquel colegio, y priorizo al Jaguar (quien logra ese tránsito) y el Poeta (quien desea llegar a esa ventajosa posición).



El esquema que corresponde a este gráfico es el de la amplificación (Blanco, 2009, p. 45), el cual consiste en el aumento de la intensidad, correlacionado con el despliegue de la extensión. Este esquema anhela los valores de apogeo y plenitud; se halla en función de todas las utopías y atraviesa por las zonas o los estilos categoriales (Blanco, 2009, p. 22) del conglomerado (intensidad y extensión débiles, que exponen, a la vez, ciertos rangos comunes) al de la serie (intensidad y extensión fuertes, particularidades de una base neutra). Como se observa en el gráfico, hay una necesidad de

instaurar en el individuo un depósito de agresión para adquirir una conducta ideal y sobresalir del resto de cadetes al ser violento.

3.2.4.4.2. El segundo esquema de tensión estaría asociado con la lucha de la violencia y la ética. En este caso, será tan solo el Jaguar quien experimente este recorrido que únicamente se observa al final de la novela —al considerar que la violencia tan solo engendraría más violencia, a la vez que su resistencia generaría otras formas de distorsión, el cambio de actitud del Jaguar reinstalaría una nueva organización en las conductas evolutivas de los sujetos.



Este esquema es denominado el de la decadencia (Blanco, 2009, p. 44), el cual consiste en el debilitamiento de la intensidad, correlacionado con el despliegue de la extensión. Transita por las zonas o los estilos categoriales (Blanco, 2009, p. 22) del parangón (es el mejor ejemplar por presentar intensidad fuerte y extensión débil) al de la familia (posee una semejanza con la familia, al caracterizarse por su intensidad débil y su extensión fuerte). La intención principal de este recorrido es el de mostrar los valores del universo o los valores participativos, que promueven las ideologías democráticas e inclusivas, en todos los niveles de su manifestación: desde la política hasta la educación. De acuerdo con este esquema, la violencia se irá desintegrando con la adopción de posturas humanistas.

3.3. La semiósfera socialmente construida y quebrantada

En la siguiente sección, se definirán los procesos por los que atraviesa el término de semiósfera, entendido como el espacio que sirve para el desarrollo de los hechos en la realidad o el mundo textual. Para *La ciudad y los perros*, se ha visto determinante clasificar tres recorridos significativos que permiten analizar el proceso creativo del autor; estos serían la construcción (percepción que tiene el autor del mundo real: la realidad peruana en determinados tiempos y espacios específicos), la deconstrucción (acciones que degradan la realidad real y textual, con respecto a todas las áreas que permiten el progreso) y la asimilación (trabajo técnico e ideológico del autor, que busca reconstruir una realidad en el universo textual, donde se muestran sus aportes y sus críticas).

3.3.1. La construcción

La conciencia, para Lotman (2000, p. 112), ya sea individual o colectiva (la cultura), es totalmente espacial, ya que esta es necesaria para que el hombre construya arquitectónicamente sus propias deducciones que filtra de espacios culturales y físicos. Por lo tanto, el espacio de donde se extrae la información o el conocimiento es necesario (sin importar cómo esté compuesto), puesto que de este dependerá todo el proceso de abstracción y aprendizaje del ser humano.

En este primer bloque, se verá de qué manera está construida esa realidad en algunos sentidos; para ello, se ha hecho una división en cuatro secciones para la comprensión del modo con el que se edifica la sociedad y la relación predominante con *La ciudad y los perros*.

El primer punto para desarrollar abarca el tema de la sociedad como construcción subjetiva autónoma, es decir, hay un intento de querer exponer la representación de la realidad como poseedora de múltiples conciencias que se rigen bajo una misma forma de pensar y actuar. El enfoque anterior se descartaría por el segundo punto por explicar, que trata sobre la idea de tomar a la sociedad como heterogénea y pluricultural. En el tercer punto, se fundamentarán los conceptos de civilización y sociedad, en función de la noción de progreso y cultura. Finalmente, se precisará cómo se realiza la interacción comunicativa para detectar atributos culturales e intelectuales en la sociedad.

3.3.1.1. La sociedad como construcción subjetiva autónoma

Terry Eagleton, Iuri Lotman, Amartya Sen y Mario Vargas Llosa distinguen una cosmovisión social, por la que los seres humanos estarían incluidos en un mismo patrón de conducta; para ello, se verán cuáles serían esos parámetros que determinan si es que existe realmente una o múltiples sociedades autónomas. Toda cultura es autónoma en cuanto intereses materiales y burgueses (Eagleton, 1999, p. 31), aunque muchas personas estén limitadas a alcanzar estos objetivos por diversos obstáculos sociales y económicos. La sociedad o la cultura se van construyendo a partir de los registros de la memoria, en torno a lo ya vivido por la colectividad en la experiencia histórica pasada (por medio de la reconstrucción, más racional que natural). En consecuencia, este concepto se constituiría a partir del devenir de lo ya conocido. La memoria debería proyectarse a conservar informaciones con respecto al orden y las leyes, mas no de sus oposiciones, como las violaciones o los excesos, debido a que, al registrar lo negativo, solo provocaría un desorden ético. Para Amartya Sen (2007, p. 55), las lealtades podrían conflictuarse también cuando una persona quiere hacer algo distinto de lo señalado por la ley o al priorizar un determinado enfoque; por ejemplo, sería erróneo pensar que pertenecer o identificarse con un grupo en particular el estatus y el razonamiento de cada individuo aumentarían (ya sea por catalogarse según la raza, la religión, los compromisos políticos, las obligaciones profesionales o la ciudadanía). Existiría una solución para desligarse de ese planteamiento, porque incluirse en un grupo específico no significa que uno esté determinado allí totalmente, pues solo ha sido una

elección que ha adoptado por influencia cultural, y, por lo tanto, tiene tiempo para modificar su tendencia. Vargas Llosa (Cueto y Freundt-Thurne, 2003, p. 99) señalaba que la principal intención de *La ciudad y los perros* era crear un ambiente de mucha violencia, un mundo darwiniano, donde los débiles eran aplastados por el más fuerte. El Leoncio Prado era ese universo autosuficiente; de allí, surgirían personajes que se dejarían influenciar por conductas similares al de ese ambiente violento —muy diferente del que ocupa, por ejemplo, Teresa, quien se incluiría en un espacio distinto, donde la violencia y la rigidez no son las primordiales para regir su existencia, sino la pobreza y la carencia pedagógica hacia su persona—. Este tipo de variedad de universos sociales se definirá en la sección siguiente, la cual trata en torno a la heterogeneidad.

3.3.1.2. La heterogeneidad social y la diversidad cultural

Los críticos literarios Román Soto, Alonso Cueto y Úrsula Freundt-Thurne hallaban ya unos indicios que permitían explicar este tema. Román Soto (1990, pp. 67-74) identificaba que era en el Colegio Militar donde también se originaba el conflicto dicotómico sierra-costa, ya que, en muchas ocasiones, se asociaba a los serranos con traidores, torpes, feos y cobardes. El argumento de Soto es incompleto, puesto que el racismo existe como conflicto entre todas las etnias presentes, sin necesidad de ser serrano; asimismo, se percibe mezquindad hacia los negros; es más, se podría retomar si es racismo eso en verdad o solo se trata de una forma de agredir o insultar al otro para adquirir una posición jerárquica de respeto en el colegio. Por otro lado, Alonso Cueto y Úrsula Freundt-Thurne (2003, p. 27) indican que el Leoncio Prado es un

microcosmo del Perú, porque en ese espacio se aprecian alumnos de todas las procedencias sociales y étnicas; además, enfocan esa combinación como la causante de la violencia. En lo que sí estoy de acuerdo, es sobre lo primero; por el contrario, no valido la idea de que esa composición heterogénea sea producto de la violencia en sí: el racismo se presenta en *La ciudad y los perros* como un modo de demostrar al otro quién es el más fuerte. Ahora, tomando en cuenta los análisis que han expuesto estos críticos literarios, definiré los conceptos de heterogeneidad social y diversidad cultural.

La heterogeneidad social surge por la diversidad de culturas, costumbres y educaciones que reciben las personas que conviven en un espacio específico. Para entender el tema de la multiplicidad cultural, primero explicaré lo que se entiende por cultura. Amartya Sen (2007, pp. 156-157) afirma que esta no es el único aspecto significativo en la determinación de las vidas y las identidades (importan también, de manera contundente, la clase, la raza, el género, la profesión y la política), tampoco es un atributo homogéneo (tiene resaltantes variaciones, aun dentro del mismo medio cultural), no permanece inamovible e interactúa con otros determinantes de la percepción y la acción sociales. Para Lotman (2000, p. 112), la cultura es un mecanismo de elaboración de información, un generador informacional y existente en la condición indispensable de la tensión y el choque mutuos de campos semióticos diferentes. La cultura podría ser considerada, en su dinámica cíclica y lineal, como un constante relevo de las viejas estructuras por formas nuevas.

Ahora, con respecto al segundo punto, la diversidad cultural, Amartya Sen (2007, p. 75) planteaba que en la vida normal uno se observa como miembro de una variedad de grupos: cada quien pertenece a todos estos (el Jaguar se vincula con su hogar de escasos recursos económicos, el Colegio Militar, sus contactos de bajo nivel social y su compañera Teresa a quien socorre) —la ciudad representada logra la satisfacción de las otras percepciones al componerse de múltiples sociedades—. Esa diversidad cultural o ese multiculturalismo puede incrementarse libremente, si las personas cuentan con valores óptimos y son permitidos; estos serían los más recomendables, en vez de restringírseles, debido a que si se opta por el bien, se sabe que se obtendrá una consecuencia similar. Algunas propuestas por las que se puede optar son las de la religión, la clase, el género, la profesión, el idioma, la ciencia, la moral y la política; estas aspiran a interrelacionarse entre sí —Lotman (1996, p. 35) agregaba que la interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad—. Las identidades culturales son muy importantes: no se hallan distantes de otras influencias sobre algunas percepciones y diversas prioridades, puesto que estas se explicitan.

3.3.1.3. La civilización y la sociedad

Civilización es la voluntad de convivencia, un espacio, una era cultural y una vivienda que se inserta como si se tratara de múltiples realidades con extensa duración. No consistiría en la multiplicación de necesidades, sino en su deliberada y voluntaria restricción, la cual genera de manera real la felicidad, la

satisfacción y la capacidad de sentirse útil. Edward W. Said (1990, p. 25) añade que la cultura funciona en el marco de la sociedad civil, en la que la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce por medio de consensos y no por dominación; por lo tanto, si la civilización se define a través de una correcta regularización de los poderes, esta es todavía lucha, violencia y no reciprocidad.

Lo común, para Aristóteles (trad. 1990, p. 281), es lo particular, la ley conforme a la naturaleza. Este enfoque singularista de la identidad humana provoca que se piense estar descubriendo algo nuevo sobre la base del estudio de civilizaciones, mas se obvia que se está creando o contribuyendo a un enfrentamiento entre estas, a pesar de que el principal objetivo sea identificar lo que se percibe como realidad preexistente. Amartya Sen (2007, p. 10) sostiene que la división de la población mundial por civilizaciones o religiones produce también un enfoque singularista; por lo tanto, si se hace referencia a Occidente y anti-Occidente, lo que se deduce es que hay una cosmovisión englobada y distante de la historia del colonialismo o la mente colonizada; con ello, se revelaría una alienación poscolonial, que significaría más que una reacción a la verdadera historia de abuso.

3.3.1.4. La interacción comunicativa

Michel Foucault (2005/1966, p. 5) señala que los códigos fundamentales de una cultura fijan en cada hombre los órdenes empíricos, con los cuales se vincula y se identifica: su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios,

sus técnicas, sus valores y la jerarquía de sus prácticas —con ello, predomina la técnica más que el lenguaje, ya que esta primera será la que forme una responsabilidad en cada uno, con la construcción o el juicio a los hombres y su naturaleza.

Por otro lado, en el plano real, se hallan, objetivamente, los procesos sociales; estos se componen del carácter humano y su interacción con la naturaleza. Es por ello que puede señalarse que es el intercambio de comunicación el que revela la composición subjetiva de los personajes.

3.3.2. La deconstrucción

En el segundo bloque, destinado a la explicación y el desarrollo del término deconstrucción, se observa que predominan diversos factores que permiten que una sociedad o una realidad representada esté siendo amenazada por conductas antiéticas que degradan el núcleo de la sociedad. Muchas veces, el percance estaría destinado a un solo miembro, pero, por distintas razones, este solo podría ser producto de una mala formación social, la cual involucra a múltiples entidades. Prototipos humanos incorrectos son los que se muestran para muchos jóvenes y muchos adultos en la sociedad moderna. Con ello, se evidenciaría que existe una inclinación o un sector que depende de tipologías humanistas. Al respecto, Antonio Cornejo Polar (1989, p. 13) sostiene que los conflictos entre las clases eran ya conflictos dentro de las clases; grupos humanos encargados de actuar con el bien, y otros, con el mal, ¿la posición de un espectador por cuál vía se determinará? Asimismo, ocurre

que los problemas no son muy evidentes: se encubren, se deducen o están implícitos. Para Mijaíl M. Bajtín (1994, p. 71), lo más difícil de hallar en la realidad no son las cualidades físicas y abstractas, sino todas las significaciones ideológicas y algunos fenómenos de la realidad social y la historia. Este sería ahora un déficit de lo que puede hallar cada persona en los hechos que acaecen.

Ante estos planteamientos y la necesidad de encontrar la manera en que se va degradando la sociedad o la semiósfera, se hará una clasificación en seis partes que comprenderán explicaciones por las que se opta a actuar de un modo indebido en torno a grandes colectividades o hegemónicas instituciones. La primera definirá la organización y la malformación de la institución militarizada en *La ciudad y los perros*. Después, se expresarán otras formas de degradación humana, como ocurrirá en la segunda parte, al referirme al subdesarrollo. Como puntos tercero, cuarto y quinto, se incluirá el problema relacionado con la economía, la política y la religión respectivamente. Como último carácter, se aludirá a la violencia como factor determinante de la destrucción en la sociedad.

3.3.2.1. La institución militarizada

Los críticos literarios Enriqueta Morillas Ventura y Carmen Rodríguez Moncada mencionaban algo vinculado con este criterio. El colegio sería un ámbito intrascendente (Morillas, 1984, p. 123), con jerarquías militares y socioeconómicas, normas, racismo, deformación del lenguaje, prácticas

sexuales y conductas violentas; estas posturas conseguían que se creara una dinámica que priorizaba la supremacía de unos y el sometimiento de otros; por lo tanto, se exponían, a la vez, los conflictos de la sociedad peruana y se insertaba un síntoma dañino en la mentalidad de los adolescentes, por el que la violencia, los castigos y los abusos eran de temer —presencia evidente en la novela, que cuenta con oposiciones del mundo militar con el civil—. Carmen Rodríguez Moncada (2001, p. 63) encontraba cierta pluralidad en las historias de los personajes: el Poeta gozaba de comodidad económica; el Jaguar era producto de la violencia y la pobreza; finalmente, el Esclavo se hallaba incapacitado de luchar en el ambiente violento. Estas construcciones protagónicas mostrarían, a la vez, grandes desigualdades y enfatizados conflictos de la sociedad peruana; asimismo, era la convivencia de ellos la que presentaba mayores dificultades de interrelación que se manifestaban en la sociedad.

Esta formación que se recibían tenía cierto prestigio en torno a la percepción de otros estudiantes que no pertenecían a aquella institución: eran más valorados si se trataba de ver quién era más hombre, más maduro o más macho. Por otro lado, se intentaba adiestrar a todos los alumnos en diversas áreas (se les enseñaba valores, se les impartían clases como a cualquier estudiante, llevaban una vida más organizada y aprendían a combatir con armas). Podría decirse que estos puntos se encuentran a favor, pero es más notoria la manifestación sobresaliente de conductas que ofenden la moral del hombre.

3.3.2.2. El subdesarrollo

Amartya Sen (2007, p. 156) plantea que existe una visión de la cultura arbitraria, inexorable y desligada de los problemas sociales, la cual se evidencia en los comportamientos humanos. Estas consecuencias son a causa de que predomina una mala formación en un país denominado tercermundista, donde se tiene, lamentablemente, bien definido el concepto de democracia, el cual no se practica con eficiencia. Esto puede ocurrir por muchos motivos, como al tratarse de países recién liberados, excoloniales, atrasados y pobres; los resultados no serán muy favorables, ya que suscitará la pobreza, la desigualdad hereditaria y de oportunidades: se forman jerarquías, colonias de dominación política y económica, como también, el surgimiento de la explotación. Actualmente, este déficit que involucra a todo un país se encuentra en vías de desarrollo —Marshall Berman (1999, p. 89) señalaba que uno de los logros burgueses ha sido liberar la capacidad y el impulso humanos para el progreso, con la búsqueda del cambio permanente, la perpetua conmoción y la renovación de la sociedad.

3.3.2.3. Los problemas económicos

Durante el período de gobernación militar, la historia del Perú estuvo caracterizada por una tradición de intolerancia, por la que se vivían grandes desigualdades sociales y económicas.

El empeoramiento de la situación económica generaba litigios de propiedad; por un lado, aumentaba la atmósfera de miedo; y, por otro, se contribuía a la tentación de enriquecer rápidamente sobre la base de la siguiente víctima. Esto genera que se trate en torno al capitalismo, el cual tenía como función enriquecer un país con respecto al apoyo económico de grandes sectores monetarios; aunque también sería un problema, puesto que así como crea posibilidades para la vida humana, también las destruye. De hecho, este alberga fuerzas y autodesarrollo para todos (de manera restringida, solitaria y distorsionada), pero esto en su totalidad aún es imposible.

3.3.2.4. Los problemas políticos

Aristóteles (trad. 1990, p. 239) señala los principales fines de los modos de Gobierno: la democracia pretende la libertad; la oligarquía, la riqueza; la aristocracia, la educación y las leyes; y la monarquía, la defensa de la ciudad. En cambio, si se hace referencia únicamente a las formas de Gobierno que pretenden el poder, se hallaría la finalidad de estas en sí: la violencia; posteriormente, la autodestrucción de las mismas —puede tomarse como ejemplo el anticomunismo, el cual niega ver la presencia de la violencia en todas partes, pues el simpatizante no puede observarla explícitamente—. Entonces, si para gobernar de manera desigual, se requiere de ella, ¿hasta cuándo es tolerable esa actitud represora para las personas que practican una política democrática? Erich Auerbach (1996, p. 377) indica que no es el problema lo que se permite del Estado, sino el progresivo aburguesamiento de la sociedad; este afecta directamente el impulso del desarrollo de las formas

morales y estéticas, debido a que la nueva organización política se caracterizará de manera desfavorable del siguiente modo: predominará la presencia de la normalización y la seguridad de la vida en las clases medias acomodadas y la ausencia concomitante de preocupaciones políticas y profesionales entre la juventud. Hay un motor esencial que incentivaría las formas de realización de las personas, estas podrían estar afectadas por desconocimiento o indiferencia a lo que sucede en situaciones globales y de alcance nacional; por ello, me refiero al cultivo particular de las prácticas morales y el compromiso sociopolítico que tiene cada uno como ciudadano; en otras palabras, se trataría de modificar la interioridad de cada sujeto a favor de la democracia. En términos aristotélicos, al alcanzar los bienes del cuerpo y el alma es indispensable disponer de poder y suerte; allí, se involucrarían factores subjetivos, como el alma y el espíritu, para explicar un modo de organización y poder. Fuera del Estado, no se conciliaría el espíritu con los individuos, quienes buscan su libertad y su satisfacción en los propios términos de sus intereses; es a partir de allí cuando se empieza a percatar evidentemente la configuración histórica (Ricoeur, 1996, p. 924) —como lugar donde la idea y su realización se juntan.

3.3.2.5. Los problemas religiosos

El crítico literario Américo Mudarra Montoya (Forgues, 2001, p. 169) observa la creación de la realidad distinta y la asocia como una manera de rebelarse contra Dios: planteamiento que no aborda la temática de la religión si es que se analizan algunas conductas presentes en *La ciudad y los perros*,

como la creencia de los padres de familia de los alumnos del Colegio Leoncio Prado con respecto a Dios y el ir a la misa los domingos. Esa ideología causalista se fundamenta erróneamente al pensar que con el hecho de practicar el bien o asistir a esa celebración católica reducirá o eliminará sus problemas, tal como lo señala el papá de Ricardo Arana al decepcionarse de la muerte de su hijo: «Esto es injusto —dijo el hombre—. Un castigo injusto. Somos gente honrada. Vamos a la iglesia todos los domingos, no hemos hecho mal a nadie. Su madre siempre hace obras de caridad. ¿Por qué nos envía Dios esta desgracia?» (Vargas, 2012a/1963, p. 242).

3.3.2.6. La violencia destructora de la sociedad

Los críticos literarios Julio Roldán, José Luis Martín, Sara Castro-Klarén y Helena Establier Pérez precisaban que la violencia y el mal en la historia transformaban a la sociedad (en *La ciudad y los perros*, los personajes serían los afectados psicológicamente, a causa de traumas, carencias e instrucciones castrenses), factor determinante y desolador del cual se apropiaría Vargas Llosa personalmente, en tanto crítica e interés. Estos postulados son ciertos según algunas situaciones, mas no se indica qué tipo de transformación construiría la nueva identidad de los protagonistas; asimismo, si es que se trata de una conversión condicional, momentánea o trascendental.

Amartya Sen (2007, p. 165) añade que el mundo es espectacularmente rico, pero está penosamente empobrecido. ¿La violencia sería una de las culpables? Ya desde la civilización antigua —como lo señala Lotman (1996, p.

29)—, solo se pudo tomar conciencia de la sociedad como un todo cultural, luego de que se dejara de clasificarla como mundo bárbaro único (por la ausencia de un lenguaje común con la cultura antigua). La cultura creó no solo su propia organización interna, sino también su propio modo de desorganización externa; en consecuencia, la cultura que une (medio de comunicación) también es la que separa (instrumento de distinción) y legitima las distinciones, además de constreñir a las demás (designadas como subculturas) a definirse por su distancia con la más dominante.

Si no se cuenta con los demás y se considera cierta tendencia a la disociación, se es incivil y bárbaro —Amartya Sen (2007, p. 194) afirma que la sensación de que el mundo está dividido entre los que tienen, y los que no, contribuye a producir el descontento y aperturar posibilidades de reclutamiento sobre aquella causa que se percibe como violencia vengativa—. Los mecanismos y la estructuración de la cultura en las sociedades pueden ser destruidos y sustituidos, pero la cultura no. Puede ocurrir que no se separe la sociedad, más bien, se juntaría para actuar de una manera indebida. En el caso de que se trate de violencia del grupo, debería intervenir ya el personal policial (con el uso de la prevención, la vigilancia y el castigo) y todo tipo de institución defensora de los derechos humanos; aunque, si la violencia proviniera de las entidades que brindan protección, como la empleada por las instituciones —en particular, las instituciones represivas— contra el cuerpo social en su conjunto, es necesario recurrir a la Policía, junto con una demanda política (por medio de la legislación, la lucha y el control políticos). La violencia se exterioriza y se manifiesta en las formas colectivas y anónimas que le

ofrecen la técnica y la política —en relación con la violencia capital o cosmopolita, Hannah Arendt (2008, p. 17) argumenta que la cantidad de violencia a disposición de cualquier país no indica necesariamente su potencial o su fiable garantía contra la destrucción hacia un país sustancialmente más pequeño y débil—. El mundo del trabajo y la razón es el fundamento de la vida humana: laborar no absorbe por completo, por lo que pensar se coloca en segundo plano para el hombre, ya que esta acción no la obedece ingenuamente. El hombre perfiló el mundo racional con su actividad, a pesar de que subsista en él un fondo de violencia: la naturaleza misma es violencia.

En *La ciudad y los perros*, se notan temas perjudiciales como la violencia, el machismo, la discriminación, la disolución de familias, la presencia de mundos antagónicos o la protesta de los jóvenes sobre lo insensible del sistema.

3.3.3. La asimilación: trabajo técnico e ideológico. Reconstrucción

Este tercer bloque explicará de forma concreta cómo es llevada al texto una representación particular de la realidad. Al ser solamente una manera de dirigir una ideología patente en el plano textual, posee la facilidad de que el autor, con sus resultados y sus ideas, tienda a generalizar un modo global de captar la realidad —ya lo argumentaba Henri Bergson (1947/1939, p. 128), quien declara que al ser la observación totalmente exterior, las derivaciones que se infieran serán susceptibles de generalizarse.

Los planteamientos que se manifiestan para la regulación de esta trabazón se asocian en doce categorías, las cuales permitirían ver de qué forma Vargas Llosa inserta un rastro ideológico y técnico en la construcción artística de la realidad. La primera se vincula con la apropiación del deterioro por parte del autor, para que a partir de allí proceda convencionalmente a la creación artística. Como segunda concretización, se encuentra la idea de que la literatura tendría la función de construir la sociedad real, de algún modo u otro. El tercer punto tiene mucha relación con el anterior, puesto que trata de defender el postulado de que la literatura, como la sociedad, sería usada para exponer algún carácter en particular; es decir, si sería, de alguna forma, simbólica. El cuarto carácter se encargaría de definir al crítico de la sociedad. El quinto estaría destinado a identificar si es que la sociedad sería un constructo autoevaluador de sí misma. La sexta categoría consistiría en conceptualizar, de manera general, lo que se entiende por la realidad. La siguiente mostraría algunos niveles de desarrollo por los que atraviesa una realidad representada. La octava característica es con respecto a lo que se entiende por representación total de la realidad. La novena trata sobre la existencia y la explicación de las modificaciones internas de la sociedad. El décimo punto alude a la ficción y los mundos posibles. Una penúltima categoría es la de semiósfera, la cual englobaría lo entendido por espacio según Iuri Lotman. Finalmente, se fundamentaría la noción de novela realista, término con el que ya se la ha catalogado a *La ciudad y los perros* anteriormente. Estos doce postulados se relacionarían directamente con esta obra literaria que está siendo analizada.

3.3.3.1. La apropiación del deterioro y la creación artística

Parte de la crítica literaria, en función de los estudios de Mario Vargas Llosa y su novela *La ciudad y los perros*, ha explicado de forma indirecta este proceso de creación del escritor, y se ha enfocado en los resultados y el impacto generado en el lector.

A continuación, presento algunos fundamentos de los críticos José Donoso, José Luis Martín, Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo; para después confrontarlos con el método de apropiación y creación. Entre las propuestas, se retoma la idea de que Vargas Llosa sería un exorcizador de sus propios demonios (Donoso, 1987, p. 40) al narrar su novela, debido a su carácter inconformista, propio de un escritor: arremete contra el militarismo, la burguesía, el falso machismo, la violencia brutal y las esclavizadoras instituciones encubiertas con buenas intenciones. Sin embargo, el tratamiento no se realiza únicamente de manera explícita, *La ciudad y los perros* será una novela innovadora por asumir la problemática de su época con mucha originalidad. Luis Alberto Sánchez (1975, pp. 1600-1601) resume la tesis primordial del estudio de Oviedo, en la que señala que Vargas Llosa practica el neorrealismo, ya que se basa en los aspectos feos y conflictivos de la sociedad, sin ser necesariamente el real, sino uno propio construido al modo del autor. En conclusión, los planteamientos expuestos son un panorama referencial sobre el tema de la apropiación del deterioro y la creación artística, el cual desarrollaré en los siguientes párrafos.

Si se parte de la idea de que los novelistas son como los buitres (se alimentan de carroña: el alimento del cual más les conviene nutrirse), el arte tomaría un rol similar: se iniciaría cuando se podría hacer algo de una manera distinta de la realidad —el medio influiría, de todas formas, en el hombre—. Entonces, el principal carácter ficcional de un relato y un punto de divergencia narratológico entre ellos sería, según Gérard Genette (1993, p. 63), el modo narratológico del relato factual. Además, este carácter factual se caracterizaría por implicar los temas históricos, biográficos e ideológicos, tratados y relacionados de manera fidedigna. A través de la imaginación del artista, se propondrían soluciones morales que orienten a un futuro proyecto de organización en la sociedad que, a pesar de ser ficciones, lucharían por hacerse legítimas y materializarse en la realidad.

Si el principal motivo del arte sería el que propone Sixto J. Castro (Beuchot y Arena, 2006, p. 84), al plantear que esta se configura en la conciencia moderna como un mundo puramente estético de apariencias —antitético al mundo del conocimiento— y ciencia —la perspectiva que se generaría de esta se obtendría de un proceso dialéctico y particular del autor, con la reincidencia de que cada uno contaría con la finalidad de ampliar un conocimiento impartido en la sociedad, de forma no natural ni arbitraria.

Una representación artística de la idea, según Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, p. 119), solo sería posible si se le ubica más allá de la afirmación o la negación y que, al mismo tiempo, no se la valore como una simple vivencia psíquica, carente de significación directa, a causa de que la historia que uno

presencia o conoce transcurre de modo mucho menos unitario: más contradictorio y confuso.

3.3.3.2. La literatura como construcción social

Para Lotman (1998, p. 99), el texto es una representación de la cultura, porque no solo se trataría de la construcción del mundo, sino que incluiría la categoría y la idea de la jerarquía de valoración (procedimientos axiológicos).

Muchas veces, los textos tendrían un valor fundacional u orientacional, puesto que estos se encargarán de manifestar una conceptualización general de la realidad que se pretende exponer.

3.3.3.3. La sociedad y la literatura simbólicas

Los críticos literarios Román Soto, José Promis Ojeda, Rafo León Rodríguez, entre otros, abordan de alguna forma esta temática en la narrativa de Vargas Llosa. Su postura referente a *La ciudad y los perros* como poseedora de ciertas connotaciones evidentes, es producida por la exposición de la experiencia y los deseos del autor por haber estudiado en el Leoncio Prado (un microcosmo representativo) (Soto, 1990, pp. 67-74); por este motivo, se puede asociar metonímicamente la figura del héroe con el símbolo del patriotismo peruano —con ello, se revelaría la existencia de una preocupación civil del autor por el tratado del poder y su viraje por el entusiasmo socialista, a convicción de que el liberalismo sea el sistema deseable que acaba, a la vez,

con Gobiernos totalitarios que ansían el poder injustamente—. Rafo León Rodríguez (2010, pp. 86-99) afirma que el Colegio Militar Leoncio Prado, con sus abusos, su machismo y su militarismo, no solo funcionaba igual que una metáfora del poder en un país estragado por la corrupción, sino también como el espacio de los desencuentros que lo fragmentaba (muchas veces, la ciudad permitiría que se articulen los vasos comunicantes).

Luego de haber visto algunos planteamientos de la crítica literaria, definiré el concepto teórico de símbolo y cómo es que este se vincula con la literatura para expresar una apreciación crítica.

Todo símbolo es constante; lo único que varía es la conciencia que la sociedad tiene de este y los derechos que le concede, según Roland Barthes (1985, p. 53) —solo existe un paso que está hecho de la sociedad al individuo, con el que se asegura un futuro óptimo: simbolismo, estructura y lenguaje—. De igual manera, para Lotman (1996, p. 145), los símbolos representan uno de los elementos más estables del continuo cultural, los cuales ya se pueden apreciar en el mundo de la memoria oral que se encuentra saturado de símbolos. Sucede recién, con la escritura, la simplificación de la estructura semiótica de la cultura, sin alcanzar a complicarla; pues es el texto el encargado de evidenciar el mayor valor cultural, cuya transmisión está altamente garantizada —en términos lacanianos, el símbolo colma fácilmente aquella falta: designa el lugar y la ausencia, como también, presentifica lo que no está ahí.

3.3.3.4. El crítico

Terry Eagleton (1999, p. 70) plantea que el crítico, en expresión de Walter Benjamín, es un «estratega de la batalla literaria»; asimismo, es idealmente un espejo o, en realidad, una lámpara, ya que su principal función es la de expresar una opinión pública, que tiene como finalidad manipular (encubierta o explícitamente). Entonces, si lo que él pretende es demostrar que la sociedad se encuentra en estado de emergencia, pues comprobará que el mundo es feo, injusto y desagradable; por lo tanto, un universo urgido de corrección. Como consecuencia, sería la palabra del crítico capaz de batallar contra una sociedad o su organización política. Para que se cumpla este rol en el crítico, es indispensable partir de una base temporal. Al respecto, Roland Barthes (1998/1974, p. 36) ya fundamentaba que la crítica es siempre histórica o prospectiva; una vez que el crítico ya ha pasado por un adiestramiento y ha recopilado la información necesaria, podrá enfocar el tópico que a él le gustaría subsanar. Lotman (2000, p. 114) argumentaba que el investigador que describe el «rostro de la época» trata de advertir la unidad en los diversos modos de la vida artística. La duda es que si el hombre contemporáneo también percibía de la misma manera; y si era así, surgía otra incógnita, para Lotman, en función de que si era importante para él la adquisición de las múltiples formas de la vida.

3.3.3.5. La sociedad autoevaluadora

Lotman (1996, p. 244) señala que la cultura es inseparable de los actos de conciencia y autoconciencia; por lo tanto, la autoevaluación es un elemento

indispensable de la misma. Es la sociedad la que se encarga de crear su propia visión y su propia historia, ya sea favorable o desfavorable para ella; si fuera óptima, la apreciación sería de ensalce; de lo contrario, se cumpliría lo que fundamenta Paul Ricoeur (1998, p. 145): «Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración».

3.3.3.6. La realidad

El crítico literario David Sobrevilla (2011, pp. 403-405) define el concepto de realidad, hallado en Vargas Llosa, de la siguiente manera: primero, como todo lo que hay (lo real y lo imaginario); segundo, es el modo de ser de una entidad cualquiera; tercero, se trata de la realidad objetiva del mundo, por oposición a la realidad ficticia o subjetiva (de la novela). Mientras que la crítica Helena Beristáin (1997, p. 91) plantea que el espacio donde se ubican los protagonistas y se articulan las acciones de la historia se presentan en la narración a través del discurso; sería por este medio que se llegaría a evocar la escena de los acontecimientos. Con estos fundamentos, desarrollaré el tema de la realidad.

Thomas G. Pavel (1995, p. 68) fundamenta que cada universo posee su propio mundo actual, al que podría llamarse su base. La literatura toma como referente la realidad para poder plasmar esos mundos imaginarios que tiene el autor, que no necesariamente son reales. Lacan (1997, p. 130) argumenta que las exigencias de la realidad se presentan bajo los requerimientos de la sociedad; a ello, se le añade lo mencionado anteriormente sobre el concepto

de heterogeneidad o pluriculturalidad, con el que se precisa que no existe una sociedad autónoma y universal, sino que su formación depende de la interrelación con diversos factores. Entonces, la realidad del mundo sería para Vargas Llosa la unidad dentro de la diversidad, y viceversa. Por ejemplo, en *La ciudad y los perros*, el escenario principal es el Colegio Militar Leoncio Prado, situado en La Perla, provincia constitucional del Callao (Perú), cerca del mar. Otros lugares hallados son algunos barrios y distintos distritos de Lima, como Lince, Miraflores y La Victoria. Algunas avenidas de Lima tomadas como referencia son Nicolás de Piérola, Alfonso Ugarte o Salaverry, junto con unas cuantas plazas de la capital. Todas estas alusiones topográficas requieren una reciprocidad con el estado de ánimo y la condición socioeconómica de los personajes, debido a que la frecuencia con la que recurren a estos espacios demarca sus posibilidades y sus imposibilidades actanciales.

3.3.3.7. Los niveles de la realidad representada

Los críticos literarios Miguel García-Posada y David Sobrevilla aportarían con algunos indicios para referirse a los niveles de realidad representada. Identificaban el Colegio Leoncio Prado como el escenario principal, donde se manifestaba una puesta en escena (la injusticia de la sociedad, su enajenación, lo absurdo y la imposibilidad de libertad); todo ello sin tener la intención de representar, sino de presentar (Sobrevilla, 2011, pp. 416-419). Sobrevilla señala una falacia al referirse a que Vargas Llosa no pretende representar la realidad, puesto que al considerarlo de esta manera se estaría observando en

la novela una gama de elementos que no pertenecerían directamente a la historia narrada en esa institución militar.

Al respecto, según mi postura, existen niveles de la realidad representada por Vargas Llosa. En primer lugar, Roland Barthes (1985, p. 33) señalaba que escribir es ya organizar el mundo y pensarlo (se genera el aprendizaje de una lengua y también su forma de pensar). Considerando aquella premisa, se podría indicar que la construcción de la realidad se origina del lenguaje mismo y la sociedad que la complementa. La construcción del orden del mundo es configurada en torno a una estructura espacial que organiza todos sus otros niveles; es decir, se trata ya de un orden social y jerárquico que gobierna un Estado —recién con la visualización abstracta y particular de un tipo de sociedad, se empezaría a definir la cultura que sus actividades revelan—. En el caso de ser representaciones sociales y emociones colectivas, para Doležel (1999, pp. 153-154), significaría que son esenciales para la cohesión y la interacción grupales, así se generaría una conciencia colectiva —de esta, pueden hallarse cognitivamente representaciones colectivas, códigos culturales, entorno semántico o semiótico y universos simbólicos o sistemas ontológicos.

3.3.3.8. La representación total de la realidad

Los críticos literarios David Sobrevilla y Enrique Azúa Alatorre aluden a este tópico al vincularlo con la narrativa de Mario Vargas Llosa. El primero (Sobrevilla, 2011, pp. 407-408) postula que la novela es una realidad total con

sus propias organizaciones; representarla sería completamente utópico, debido a que existen múltiples e infinitos objetos que la componen, los cuales nunca son descritos. Mientras que Enrique Azúa Alatorre (Forgues, 2001, p. 586) encuentra la aplicación de este concepto en la narrativa del autor de *La ciudad y los perros*, al decir que su interés totalizador se manifiesta en su obra dramática, como una constante de revelación de las subjetividades de los personajes, que el espectador llega a presenciar y conocer.

La concepción de totalidad no es solamente la yuxtaposición de diferentes sistemas que poseen la historia como vínculo unificador, sino también es la reintegración del proceso literario dentro del marco histórico-social del Perú, el cual, muchas veces, resulta incomprensible por su amplia temática y su heterogeneidad —María Antonia González-Valerio (Beuchot y Arena-Dolz, 2006, p. 422) argumentaba que una obra se inscribe en la historia sociopolítica de los pueblos; por eso, desde ahí, habrá de ser comprendida—. Lotman (2000, p. 124) sostiene que la cultura, como un todo (individualidad suprabiológica), se distingue por tener asociaciones externas que garantizan su unidad, los cuales se ejecutan mediante comunicaciones semióticas (lenguajes), es decir, a través de un mecanismo políglota. La comunicación, entonces, sería importante para formar y acrecentar un óptimo avance cultural en cada persona; en caso de no existir de manera adecuada, la sociedad peligra de autodestruirse por medio de la ruptura de cualquier código ético.

Mijaíl M. Bajtín (2003/1979, p. 109) argumenta que el mundo exterior, donde se desarrollan los personajes del relato, es el mundo objetivo del autor

en relación con las conciencias de todos ellos: enfocado y mostrado en el mundo, dentro del campo de la visión totalizadora y omnisciente del autor; lo que conformaría la producción de la novela total. Al mostrarse las acentuadas desigualdades y los conflictos de la sociedad peruana, se estaría optando por una representación total. Jacques Derrida (1999/1987, p. 102) indica que la exposición total de la realidad (objetiva y subjetiva) sería una cadena consecuente que sigue desarrollándose y atraviesa por un sistema de representación política, pictórica, teatral o estética en general. Con ello, se entiende que en esa manifestación hay una intención, como la de identificar y sustituir sujetos conocidos o formas de Gobierno existentes.

3.3.3.9. Las modificaciones internas de la sociedad

Muchas de las culturas contienen distintivas variaciones internas, a la vez que es posible identificar conceptos que se han definido ampliamente en la sociedad, como algunas actitudes y ciertas creencias. Ante ello, Doležel (1999, p. 210) plantea que los cambios en el mundo, que los performativos pueden ocasionar, son más o menos sustanciales y hasta radicales, como la creación o la destrucción del mundo —un tipo especial de la performance es la fuerza de autentificación del texto ficcional y su capacidad para crear mundos ficcionales.

Erich Auerbach (1996, pp. 415-416) argumenta que el modo de considerar la vida del hombre y la sociedad es el mismo a lo largo del tiempo. Este se verifica en las circunstancias (políticas, judiciales, económicas, artísticas, sociales, públicas, etc.); de allí, se puede esperar que todas estas

comprobaciones sean transferidas también a la realidad; a la vez, esta se muestra como incomparable en su peculiaridad y movida por fuerzas interiores en plena evolución —lo que provocará un interés particular por su origen y su dirección evolutiva—. Desde un punto de vista histórico-literario, existen estrechos vínculos entre la representación de la conciencia subjetiva y unipersonal con la enfocada a la síntesis de varias personas —como los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes—, en la que uno puede observar el proceso de surgimiento. Las condiciones políticas y sociales en *La ciudad y los perros* se hallan conectadas por la acción, de una manera tan real y exacta que es irrepetible en cualquier otra obra literaria. Es con el entretejido radical y consecuente de la existencia del personaje del Jaguar, de rango social inferior, con la historia más concreta de la época y su desarrollo, que progresa un notorio tópico crítico de la novela, el cual genera dependencia de las demás acciones hacia el tema de la violencia suscitada por este protagonista.

3.3.3.10. La ficción y los mundos posibles

El crítico literario Luis Alberto Sánchez (1975, p. 1600) explicaba que la expresión «inventor de la realidad» indica un hecho ultrarrealista, porque está sujeto a sus propias normas y se desliga de lo casual, lo espontáneo y lo neorrealista. Considerando como previo argumento este planteamiento, definiré las concepciones de la ficción y los mundos posibles. Wolfgang Iser (Garrido, 1997, p. 47) postula que la ficción es como un discurso representado, aunque también podría aludirse a la mimesis para referirse a la esencia de la ficción

misma: un relato de ficción heterodiegética es una mimesis de formas factuales, como la historia, la crónica o el reportaje —según Genette (1993, p. 16), se entiende por mimesis una manifestación o una simulación de las acciones que sirve para inventar historias.

La realidad o el mundo real se construye en torno a su capacidad simbolizadora y sus diversos sistemas de descripción; este mundo real contendría, a la vez, infinitos mundos posibles o ficcionales. Un mundo posible es un artificio cultural, mimético y autenticador, que no es actual, puesto que se distancia del mundo real, pero existe. Para Lubomir Doležel (Garrido, 1997, p. 79), este es un conjunto de estados de elementos posibles, los cuales son semánticamente heterogéneos y accesibles desde el mundo real, a través de canales semióticos; allí, se revela el proceso de información. Asimismo, sería un fenómeno localizado en el eje de la representación como signo del mundo, con alusión teórica a sus aspectos formales y pragmáticos. Para el caso de los mundos posibles, alternativos al mundo real y contradictorios con este (mundos contrafactuales), su construcción es constante; y al ser de varios tipos, su configuración dependerá del pensamiento humano, la imaginación, la actividad verbal y la semiótica.

Thomas G. Pavel distingue específicamente la concepción de mundos reales (completos y consistentes) con la de mundos ficticios (incompletos e inconsistentes); a partir de allí, se puede definir la ficción, la cual es entendida como un elemento que se desprende gradualmente de la verdad, con la consideración de un proceso histórico del mundo real (Garrido, 1997, p. 169)

(se toma como contexto semántico). La ficción emplearía una multiplicidad de bases y mundos actuales (dentro del sistema); por eso, un universo se compondría de mundos alternativos; por ejemplo, si se pretende hallar una confrontación entre dos universos, bastaría comprobar que ya entre ellos predomina un vínculo por correspondencia.

Benjamín Harshaw (Garrido, 1997, pp. 127-129) hace una clasificación de elementos que contendría algunas particularidades del universo ficcional; por ejemplo, menciona un campo de referencia interno (CRI), el cual consiste en toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, diálogos, situaciones, etc. Asimismo, clasifica el marco de referencia (mr), que es cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales se puede hablar; alude también a un campo de referencia (CR), que sería un gran universo compuesto por una multitud de marcos de referencia (mrs), entrecruzados e interrelacionados de diversas maneras. Por otro lado, el campo de referencia externo (CREX) (Garrido, 1997, p. 147) estaría conformado por todos aquellos campos de referencia (CRs) exteriores a un texto expuesto.

3.3.3.11. La semiósfera

Lotman (1996, p. 24) define la semiósfera como aquel espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis; además, se caracteriza por una serie de rasgos distintivos. Dos particularidades esenciales serían el carácter delimitado y la irregularidad semiótica.

3.3.3.11.1. **Carácter delimitado** (Lotman, 1996, p. 24): el concepto de semiósfera está ligado a una determinada homogeneidad y una específica individualidad semióticas. Uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de frontera, el cual se distingue por ser un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera, y a la inversa; con ello, su función se reduciría a limitar la penetración de lo externo en lo interno, como también, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. Lotman (1998, p. 106) encuentra dos tipos de delimitaciones. El primero es la delimitación en este mundo (el afín: en este caso, estaría conformado por la ciudad de Lima y, en especial, el Colegio Militar Leoncio Prado) y otro mundo (el ajeno: como concebir en la novela una sociedad utópica, democrática y sin presencia de violencia), donde no se manifiesta una correspondencia unívoca entre ambos. Y la segunda delimitación es cuando estos dos mundos señalados (el afín y el ajeno) tienen idéntica dimensionalidad.

3.3.3.11.2. **Irregularidad semiótica** (Lotman, 1996, pp. 29-30): inferida como una periferia semiótica, donde la irregularidad, en un nivel estructural, es complementada por la intromisión de los niveles.

3.3.3.12. La novela realista

Edmundo Bendezú (1992, p. 300) señalaba que Vargas Llosa era bastante realista, así como Joyce, mas no explicaba detalladamente cuáles eran esas similitudes y esos procesos que podrían hacer que sus novelas sean

consideradas realistas. Si bien *La ciudad y los perros* trata diversos temas que abordan la realidad peruana en un determinado tiempo (la educación castrense y militar, el Gobierno militar que impera en aquel país, la violencia estructural en las relaciones humanas, el uso del lenguaje de los limeños, etc.), podría ser denominada costumbrista también (hay un vínculo explícito del Colegio Militar Leoncio Prado con la realidad misma: formas de vestir, estudiar, divertirse, sobrevivir y enamorarse), simbolista (se evidencia una crítica sociopolítica y ética), existencialista (perduran criterios monológicos a los que recurren los personajes para evidenciar sus penurias y sus angustias), de educación (principalmente, se desarrolla en el Colegio Militar). Si hay diversas características que podrían catalogar a *La ciudad y los perros* como otro tipo de novela, ¿por qué recurrir a clasificarla como realista? Esta obra literaria es realista por el hecho de que todos los acontecimientos ocurridos no se desligan de una explicación racional (la muerte del Esclavo, el mando del Jaguar con respecto a los demás alumnos, la traición, el robo o las faltas de respeto hacia los mayores). Los tópicos que se articulan allí son de carácter local (urbano), ya que pretenden mostrar un aspecto nacional y local (el devoto a la institución o el patriotismo). Cumple con los principios del neorrealismo al expresar cierta parte o fragmentos más extensos de la realidad inmediata, sin recurrir al historicismo (cuando los personajes narran sucesos que han vivido; por ejemplo, al hablar el Poeta y el Esclavo de Teresa).

Capítulo 4:

La ciudad y los perros entre la teoría y la interpretación

Una persona que no lee, o lee poco, o lee sólo basura, puede hablar mucho pero dirá siempre pocas cosas, porque dispone de un repertorio mínimo y deficiente de vocablos para expresarse. No es una limitación sólo verbal; es, al mismo tiempo, una limitación intelectual y de horizonte imaginario. Se aprende a hablar con corrección, profundidad, rigor y sutileza, gracias a la buena literatura, y sólo gracias a ella.

Mario Vargas Llosa (2002/1990, p. 389)

Retomando lo visto en el capítulo «La violencia y sus estructuras indeterminadas», se infirió que *La ciudad y los perros* tuvo una repercusión importante en la literatura, motivo por el cual la crítica literaria ha producido diversos aportes, no solo para esta disciplina, sino para la sociedad; ante estas constantes, desarrollé, de una manera panorámica, el tópico de la violencia, con la finalidad de presenciar algunos parámetros que no habían sido fundamentados ni analizados en su compleción; con este nuevo estudio, se consiguió una clasificación teórica de lo internalizado en los protagonistas de esta obra literaria. El psicoanálisis, la psicología y la teoría misma de la violencia permitieron explicar sus causas, sus consecuencias y sus modos de enfoque (negativo o positivo, en función de la ética, la religión, la familia, la educación y la convivencia militares, el tratamiento pedagógico, la mujer, la ironía, entre otros).

En el capítulo titulado «Las jerarquías variantes de la violencia en la tríada protagónica», se aludió al tópico del personaje violento; este permitió el hallazgo de una estructura adecuada para los personajes y sus conductas, para que con ella se pueda distinguir todo tipo de jerarquía expuesto en el Colegio Militar. Se clasificó la tríada protagónica, a partir de los postulados teóricos semióticos y la violencia: el Jaguar (violento y dominante), el Poeta (camaleón) y el Esclavo (víctima y dominado). Esta distinción permitiría una representación en gráficos de triángulos jerárquicos, en los que se describía el recorrido biológico y convencional de los protagonistas en relación con la violencia (los resultados serían constructivos; pero, además, destructivos). Luego de haber tenido esta organización bien definida, se abordaron otros temas sobre la base del personaje violento: su problema con la identificación; su forma de quebrantar leyes y órdenes establecidos; y su frustrada configuración como protagonista y héroe.

El tercer capítulo llamado «La representación formal de los protagonistas violentos» consistió en el análisis de las formas compositivas del Jaguar, el Poeta y el Esclavo; para ello, se trataron tres tópicos indispensables: la exposición de la violencia en los protagonistas (por medio de la expresión verbal, la actancial y los espacios donde se desarrollan); sus transformaciones ontológicas (con propuestas narratológicas y semióticas); y la construcción, junto con la alteración, de la semiósfera manifestada en el universo de *La ciudad y los perros*.

En el cuarto capítulo, «*La ciudad y los perros* entre la teoría y la interpretación», se abordarán tres temas específicos: los modos de representación del personaje violento, el lector y el efecto de recepción y el análisis intratextual. La primera parte se regirá por los conceptos de tiempo y narración, para fundamentar cómo se provoca una confusión protagónica espontánea en la lectura; para ello, también se sostendrá la manera en la que Mario Vargas Llosa sería un autocrítico de su novela como narrador, ya que se insertarán sus propias perspectivas teóricas (composición estético-formal). El segundo segmento estará destinado a los temas del lector y el efecto de recepción; es decir, el impacto o la catarsis inducido por la lectura, con la arbitrariedad y el espíritu crítico generados; para este caso, además, pondré al autor como autocrítico de su propia obra literaria para cuestionar el concepto de lector y composición ética (fondo). El último tópico es en torno al análisis intratextual de la obra completa de Vargas Llosa, en cuanto creación literaria (cuentos, novelas, obras de teatro y memorias); aquí se articularán algunos factores en común, respecto al tema de la violencia, que reincidan con mayor énfasis en *La ciudad y los perros*.

4.1. Los modos de representación del personaje violento

En esta sección, se apreciarán dos tópicos importantes en relación con los modos de representación del personaje violento. El primero tratará el tiempo y la narración; para ello, me baso en la temática de la confusión protagónica momentánea, la cual se fundamenta en causar la duda en el lector, al querer vincular la autoría de ciertas acciones de los protagonistas, que se presentan en escenas equidistantes a las vivencias en el Colegio Militar

Leoncio Prado. El segundo tópico que se desarrollará se centra en los postulados teóricos de Vargas Llosa en función de la forma como se constituye un narrador, ya sea con técnicas y conceptos teóricos literarios; todo ello con la finalidad de encontrar un desbalance entre la asociación de teoría y creación literarias.

4.1.1. El tiempo y la narración: confusión protagónica momentánea

Sobre este punto, han surgido algunos críticos literarios que han abordado esta temática por medio de dos puntos. El primero enfocaría el dedicado a la importancia del escritor en torno al trabajo estilístico; mientras que el segundo se enfocaría a mencionar propuestas con respecto al ocultamiento de la identidad de los personajes principales.

En la primera línea (el trabajo estilístico del autor), se hallan los planteamientos de Donald L. Shaw, Joseph Sommers, Néstor Tenorio Requejo, Joel Hancock, David Sobrevilla, entre otros. Se parte de la idea de que no predominaría tanto la descripción interna de los personajes, sino las diversas técnicas empleadas por el autor, como los múltiples puntos de vista (con la alternancia y el contraste de los personajes, los tiempos y los espacios), que enfatizan la descripción de la realidad exterior —por ejemplo, David Sobrevilla (2011, p. 415) se refiere al monólogo interior del Boa como un impedimento para conocer la intimidad del personaje; con ello, se revela el interés del autor por desarrollar la técnica novelística, que posee la función de representar el nivel puramente subjetivo de la realidad; el Boa tan solo sería visto como personero del horror—. Los vasos comunicantes, las cajas chinas y la muda o

el salto cualitativo también tendrían un valor estilístico, porque estos provocan un efecto de simultaneidad rítmica, en concordancia con las historias que se vinculan entre sí en un punto determinado. A pesar de todo, se configuraría el universo de Vargas Llosa en torno a realidades estructurales, donde se emplean mecanismos complejos y laberínticos para su entendimiento. Este recurso del autor sería para Joseph Sommers (Tenorio, 2001, p. 125) una manera de unificar la visión del mundo en relación con el texto; para ello, se basa en la crítica social y la existencia arquetípica, ya que de esta sobresale la mirada negativa y deshumanizadora que caracteriza a la novela (constantes y excesivas imágenes que establecen igualdades entre el comportamiento animal con el humano).

En la segunda línea (el tópico del ocultamiento de la identidad de los personajes), se encuentran los planteamientos de Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo, Brigitte König, Carlos Garayar de Lillo, entre otros. Según estos críticos literarios, las influencias de la narrativa norteamericana (William Faulkner) y la Generación del 50 fueron determinantes para el trabajo estilístico de Vargas Llosa. Antonio Cornejo Polar (1982, pp. 137-138) sostenía que su obra era más arte de composición que de narración, debido a su uso pulcro del orden artístico; sin embargo, no solo se referiría a un artificio para el autor, asimismo, concebiría la escritura novelesca como ejercicio de revelación y crítica de la realidad social. El lenguaje contaría con un poder revelador, y el narrador tendría mucho cuidado en no manifestarlo de forma apresurada, puesto que de su presentación depende el encubrimiento de cierta información (nombres, deícticos y vocativos que delatarían inmediatamente la autoría

individual y personificada de los monólogos elaborados). Esta construcción permite una notoria comprensión y un acercamiento a la verdad de los sucesos, aunque se produce, además, invisibilidad e imparcialidad del autor o dualidad, contraste y desajuste en el tratamiento de la novela y los personajes. Otros recursos que provocarían duplicidad y ocultamiento de identidades en los personajes son el punto de vista temporal, utilizado para reforzar la impresión de soledad y violencia; las técnicas cinematográficas (Oviedo, 1981, p. 193) (como el montaje), para explicar el estilo del autor; los elementos del género policial (Tenorio, 2001, p. 95), para que sea verosímil la investigación sobre el asesinato y las acciones que la desenvuelven; y la consideración de la familia lingüística (Forgues, 2001, p. 445), a causa de que los personajes no poseen ni dominan un habla homogénea (se adapta el autor a cada circunstancia para no llegar a la ambigüedad).

Ante lo planteado, reformularé algunos conceptos teóricos y estilísticos para proponer un enfoque distinto de los anteriores; a la vez, analizaré los procesos que implicarían la confusión en el lector con respecto a la identidad de los protagonistas. Para ello, desarrollaré dos puntos relacionados: el narrador y la diégesis (la narración).

4.1.1.1. El narrador

Es el sujeto de la enunciación del discurso quien se encarga de organizar las otras instancias discursivas (distancias entre él y sus personajes). Él partirá de esa modalidad de la enunciación, constituida por la deixis yo-aquí-

ahora, según Desiderio Blanco (2009, p. 58); desde allí, planificará y autentificará los mundos insertados en su creación artística, además de emplear correctamente las técnicas literarias, como también, el buen uso del tono y los ritmos narrativos del narrador. Para Walter Benjamín (2001/1972, p. 115), el narrador toma lo que narra de la experiencia: la suya propia o la transmitida; y la torna, a su vez, en función de aquellos que escuchan su historia. Manipula ese espacio para inducir a oposiciones relativas entre puntos de referencia, perspectivas, distancias, acercamientos que permiten al lector apreciar detalles, vistas panorámicas que ponen a su alcance los conjuntos y los planos generales, con la intención persuasiva de lograr efectos estéticos. Asimismo, el narrador puede alterar el orden de la historia, tener una perspectiva amplia, adelantarse a los hechos, evocar el pasado o carecer de toda perspectiva. Por ello, cuenta con diversas maneras presentes.

4.1.1.1.1. Las formas del narrador

Puede ser homodiegético y heterodiegético, al igual que referirse a un autor narrador o narradores múltiples (focalización cero).

a.1.1. Homodiegético: es denominado como relato personal o en primera persona, ya que el narrador se vuelve más subjetivo al leer los pensamientos y limitarse a la confesión de los protagonistas, en vez de hacerlo con la historia. Puede denominarse también intradiegético (el narrador se implica en la narración), tal como se muestra en el siguiente monólogo del Jaguar.

Iba a esperarla a la salida de su colegio dos o tres veces por semana, pero no siempre me acercaba. Mi madre se había acostumbrado a almorzar sola, aunque no sé si de veras creía que me iba a casa de un amigo. De todos modos, le convenía que yo faltara, así gastaba menos en la comida (Vargas, 2012a/1963, p. 234).

a.1.2. Heterodiegético: Enrique Páez (2001, pp. 132-135) indica que este narrador se caracteriza por conocerlo todo y ser omnipresente (se presenta en todas partes). Manipula datos, es un narrador cinematográfico, objetivo, rápido e interesante, relata únicamente lo que transcurre, no interioriza: aquello provoca que el lector tenga múltiples interpretaciones. Este narrador recurre a la tercera persona para construir imágenes, detalles físicos y sentimentales de los personajes. Asimismo, se puede denominar extradiegético (quien narra no está involucrado en la historia), como en la siguiente descripción:

Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos, si miraba fijamente una de esas fachadas de ventanales amplios, que absorbían y despedían el sol como esponjas multicolores (Vargas, 2012a/1963, p. 447).

a.1.3. Autor narrador: interviene en tercera persona; por lo tanto, se mezcla con los narradores personajes que alternan entre la tercera y la primera personas; anula la distancia entre narrador-lector y, frecuentemente, se inscribe en la categoría antropológica del *homo faber*: él fabrica la obra indudablemente. Bajtín (1991, p. 406) añade que el autor-creador se desplaza libremente en el tiempo: puede comenzar su narración por el final, el medio o

cualquier momento de los acontecimientos representados, sin que destruya el curso objetivo del tiempo en el hecho manifiesto. En *La ciudad y los perros*, se aprecia este tipo de narrador al encontrarse las focalizaciones diversas de personajes y protagonistas.

a.1.4. Narradores múltiples (focalización cero o multiperspectivas): este modo de relato se distingue por la omnisciencia del novelista clásico y la intención implícita de borrar toda huella del autor (invisibilizarlo), con la finalidad de comparar la narración con una mente unificadora o un concierto de voces. Hay narradores múltiples cuando se alternan la primera y la tercera personas del singular; asimismo, cuando los personajes se intercalan (los protagonistas poseen diferentes enfoques: el Jaguar es violento, dandi y criminal; mientras que el Poeta es un camaleón; y el Esclavo, la víctima de la violencia). Auerbach (1996, pp. 514-515) planteaba que toda exposición pluripersonal de conciencias autónomas, con sus mundos correspondientes —característica de la novela realista—, constituía la unidad de un determinado hecho, a la vez que conservaba su carácter inconfundible. Si al emplear este recurso de multiperspectivas falla la representación polifónica (el uso verbal de cada individuo de forma autónoma), los personajes empezarán a petrificarse o cosificarse; por tal motivo, la actividad polifónica deberá ser siempre dialógicamente activa (con renovación y diferencias del habla de cada uno).

El Poeta, el Esclavo, el Jaguar o el Boa son algunos ejemplos específicos de cómo la redacción del narrador en primera y tercera personas permite configurar las multiperspectivas en la novela.

En el caso de Alberto Fernández (el Poeta), las focalizaciones se presentan en las perspectivas ya mencionadas. En una primera oportunidad, se puede mostrar lo referido a través del siguiente monólogo:

Y le escribí una y otra y la chica me contestaba y el cuartelero me convidaba cigarros y colas en La Perlita y un día me trajo a un zambito de la octava y me dijo ¿puedes escribirle una carta a la hembra que este tiene en lquitos? Y yo le dije ¿quieres que vaya a verlo y le hable? y ella me dijo no hay nada que hacer sino rezar a Dios y comenzó a ir a misa y a novenas y a darme consejos Alberto tienes que ser piadoso y querer mucho a Dios para que cuando seas grande las tentaciones no te pierdan como a tu padre y yo le dije okey pero me pagas (Vargas, 2012a/1963, p. 169).

En una segunda ocasión (en tercera persona), un breve ejemplo es el siguiente:

Alberto camina por las serenas calles de Barranco, entre casonas descoloridas de principios de siglo, separadas de la calle por jardines profundos. Los árboles, altos y frondosos, proyectan en el pavimento sombras que parecen arañas. De vez en cuando pasa un tranvía atestado; la gente mira por las ventanillas con aire aburrido (Vargas, 2012a/1963, p. 325).

También, Ricardo Arana (el Esclavo) se representa en primera y tercera personas. En el primer caso, podemos apreciarlo en el siguiente ejemplo: «Estaré seis horas en la calle. Iré a verla pero no podré decirle nada de lo que ha pasado» (Vargas, 2012a/1963, pp. 159-160). Para el uso en tercera persona, hallamos alusiones diversas hechas por el narrador hacia este protagonista, como en el siguiente fragmento: «El Esclavo se levanta como un

resorte, pero permanece en el sitio sin dar un paso, como pendiente de algo próximo e irremediable» (Vargas, 2012a/1963, p. 28).

Sucede lo mismo con el Jaguar: la focalización que se hace de este personaje en primera persona se aprecia en una oportunidad, como la siguiente: «Yo estaba en el Sáenz Peña y a la salida volvía a Bellavista caminando. A veces me encontraba con Higuera, un amigo de mi hermano, antes que a Perico lo metieran al Ejército» (Vargas, 2012a/1963, p. 73). Si se trata en tercera persona, un ejemplo característico se observa en una situación cualquiera: «El Jaguar estaba de pie y describía a un cadete de cuarto, un brigadier. Los demás lo escuchaban en cuclillas, como de costumbre; las colillas pasaban de mano en mano» (Vargas, 2012a/1963, pp. 66-67).

El Boa, a pesar de no ser un personaje principal en la novela, se desenvuelve en las dos focalizaciones ya mencionadas. Para la primera persona, permite revelar esa cualidad el siguiente ejemplo: «Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine. Quieta Malpapeada, estoy sintiendo tus dientes. Mucho mejor. Y eso que estábamos en cuarto, pero aunque había pasado un año desde que Gamboa mató el Círculo grande, el Jaguar seguía diciendo: "Un día todos volverán al redil y nosotros cuatro seremos los jefes"» (Vargas, 2012a/1963, p. 75). Y si se trata en tercera persona, lo describe de una forma peculiar el siguiente fragmento:

La risa del Boa era, ahora, furiosa. Ladeando un poco la cabeza, Alberto podía ver sus grandes botines, sus gruesas piernas, su vientre apareciendo entre las puntas de la camisa caqui y el pantalón desabotonado,

su cuello macizo, sus ojos sin luz. Algunos se bajaban los pantalones, otros los abrían solamente. Paulino daba vueltas en torno al abanico de cuerpos, con los labios húmedos; de una de sus manos colgaba la talega sonora y la otra sostenía la botella de pisco. "El Boa quiere que le traigan a la Malpapeada", dijo alguien y nadie se rio (Vargas, 2012a/1963, p. 142).

4.1.1.1.2. El narrador y la confusión protagónica generada

El narrador es quien configura el relato a su disposición; por consiguiente, son las técnicas literarias las que lo favorecen. Una de ellas, que es vista en *La ciudad y los perros*, se encarga de inducir a una confusión en el lector al no poder identificar al dueño de algunas escenas protagónicas existentes en la novela (confusión protagónica que se manifiesta casi al final de la historia, cuando se revelan los personajes en sí). Por lo tanto, para poder desarrollar este proceso, me referiré a cinco tópicos que explicarán la manera como se irá revelando la identidad de los personajes por el lector. El primero estará destinado a exponer la caracterización individual; el segundo abordará al ser en relación con la multiplicidad a la cual pertenece; el tercero, la confusión provocada en la identificación, a causa de la posesión de elementos semejantes; el cuarto, el cuestionamiento de la verdad por parte del lector; y el quinto, la revelación de las identidades, a la vez que se distinguirán y se diferenciarán unas de otras.

a.2.1. Caracterización individual: los personajes son configurados de modo individual cuando se les brinda atributos de los mismos discursos (temas constantes y reincidentes que aluden a sus conductas, sus manías y sus

cualidades) —con ello, se revela el énfasis del autor en proporcionar un mayor ajuste y una mejor dedicación en la forma de presentación—. Estas reglas que contribuyen a la unidad se hacen propicias en la separación y la apropiación de experiencias temporales de ficción (espacio-tiempo) que vive cada personaje. Por ejemplo, a un personaje de rol pasivo no le tocará vivir una experiencia agresiva, en la que él es el principal motor de esa desorganización, mas sí será vivenciada por otro personaje de rol más violento. De todas formas, estas experiencias no resultan ser totalizables. Cada personaje, de forma individual, será representado por el narrador en tercera persona, a través de diálogos entre otros personajes u otras acciones que realice. En una escena de la novela, se hace referencia al Jaguar de una manera particular (la historia de cómo proviene su apodo); se va construyendo su identidad a partir de que ha realizado acciones violentas de sublevación contra los cadetes del quinto año.

—Llamemos a ese que le dicen el Jaguar —propuso Cava [...]. No es eso. Él es distinto. No lo han bautizado. Yo lo he visto. Ni les dio tiempo siquiera. Lo llevaron al estadio conmigo, ahí detrás de las cuerdas. Y se les reía en la cara, y les decía: «¿Así que van a bautizarme?, vamos a ver, vamos a ver». Se les reía en la cara. Y eran como diez [...].

«¿Usted es un matón, perro?», le preguntaron. Y entonces, fíjense bien, se les echó encima. Y riéndose. Les digo que había ahí no sé cuántos, diez o veinte o más tal vez. Y no podían agarrarlo. Algunos se sacaron las correas y lo azotaban de lejos, pero les juro que no se le acercaban. Y por la Virgen que todos tenían miedo, y juro que vi a no sé cuántos caer al suelo, cogiéndose los huevos, o con la cara rota, fíjense bien. Y él se les reía y les gritaba: «¿Así que van a bautizarme?, qué bien, qué bien».

—¿Y por qué le dices Jaguar? —preguntó Arróspide.

—Yo no —dijo Cava—. Él mismo. Lo tenían rodeado y se habían olvidado de mí. Lo amenazaban con sus correas y él comenzó a insultarlos, a ellos, a sus madres, a todo el mundo. Y entonces uno dijo: «A esta bestia hay que traerle a Gambarina». Y llamaron a un cadete grandazo, con cara de bruto, y dijeron que levantaba pesas.

—¿Para qué lo trajeron? —preguntó Alberto.

—¿Pero por qué le dicen el Jaguar? —insistió Arróspide.

—Para que pelearan —dijo Cava—. Le dijeron: «Oiga, perro, usted que es tan valiente, aquí tiene uno de su peso». Y él les contestó: «Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro» [...]. No pelearon mucho rato —dijo Cava—. Y me di cuenta por qué le dicen Jaguar. Es muy ágil, una barbaridad de ágil. No crean que muy fuerte, pero parece gelatina, al Gambarina se le salían los ojos de pura desesperación, no podía agarrarlo. Y el otro, dale con la cabeza y con los pies, dale y dale, y a él nada. Hasta que Gambarina dijo: «Ya está bien de deporte; me cansé», pero todos vimos que estaba molido (Vargas, 2012a/1963, pp. 62-64).

a.2.2. Uno del múltiple (un violento más en la sociedad): Alain Badiou (2003/1988, p. 188) planteaba que la representación del ser se debe a que ya existe algo preconfigurado del cual se toma referencia; por lo tanto, ambas entidades pueden ser presentables (el múltiple y uno de ese múltiple). Por otro lado, si se hace una repetición de algo constituido y finito que se someta a la operación del cuenta-por-uno, ya es posible aludir a una presencia múltiple y reincidente; por ejemplo, un entorno social violento supone que los integrantes tengan una constante agresiva, como la del lenguaje ofensivo. Por lo tanto, de aquella representación múltiple, es posible desprender una entidad autorregulada: un sujeto que se ha formado e identificado con un grupo social. Si *La ciudad y los perros* postula un centro educativo caracterizado por el orden militar, es porque la sociedad peruana, expuesta en la novela, posee algunas deficiencias. Los alumnos del Colegio Militar estarán conformados por una disciplina autoritaria y violenta; de allí, ellos contarán con ciertas características similares: el Jaguar, el Boa, el Poeta, el serrano Cava, el negro Vallano, el brigadier Arróspide y hasta el Esclavo (solo que este personaje no manifiesta al exterior ninguna de estas actitudes; aunque las tiene almacenadas). Si se toma en consideración al Jaguar, que resulta un personaje violento destacable entre

los otros cadetes, se le incluye en un grupo social criminal, que ha sido formado en la calle (no es el más agresivo en la sociedad: solo lo se comporta así en el Colegio Leoncio Prado, pero en la calle no; en ese ambiente, hay muchos que se pueden identificar con el flaco Higuera u otros personajes que no aparecen en el texto).

a.2.3. Confusión de personajes por semejanzas: una vez que se desarrolla más la trama de la novela, se complejizan también los personajes. Ellos se hacen sentir de forma interna con sus conflictos interiores y sus tranquilidades; sin embargo, ¿por qué existiría una semejanza en algunos monólogos, si se sabe que el lector disociará los distintos perfiles de los protagonistas? Este suceso ocurre cuando se concuerda con la naturaleza de los personajes y se la acepta (la similitud se provoca por el hallazgo y el tratamiento de una reiterativa acumulación de características personales y reincidentes, como el depósito de violencia identificable, el tránsito de la misma etapa de vida y las interrelaciones sociales con personajes y situaciones similares); en consecuencia, se logra una inmersión errónea e irrefutable para el lector. Si un monólogo sin propiedad (es decir, sin marcas deícticas ni vocativos que aludan al Jaguar) posee las características anteriores, puede asimilarse rápidamente al Poeta, ya que en el texto los monólogos de este personaje cuentan con su autoría —asimismo, se asume que Alberto Fernández sería el principal y el único protagonista de la novela, por identificarse más con el autor; en cambio, no ocurre así, puesto que al final de la historia se precisan todas estas dudas—. Por otro lado, los múltiples espacios que se les coloca a los protagonistas para que se desarrollen, en una

determinada situación, revela también una reciprocidad inherente y compatible; por lo tanto, no se especifica con respecto a una desintegración de la personalidad: los sucesos ocurren en Lima y tienen contacto con el Colegio Militar Leoncio Prado. En el caso de *La ciudad y los perros*, la semejanza errónea se establece en los monólogos que no son propios; es decir, no se menciona al enunciador. Esto ocurre con algunas historias que se narran en primera persona en función del pasado de los personajes; sobre todo, cuando se les propone a estos individuos que serán matriculados en esa institución; allí, al no existir marcas de propiedad enunciativa, se trataría del Poeta, el Esclavo o, incluso, el Jaguar; sin embargo, ese reconocimiento erróneo solo se producirá en la lectura parcial de la novela; es decir, mientras que el lector desconozca la conversación final del Jaguar con el flaco Higuera.

Hay una situación similar en torno a este problema de la semejanza de atributos en los protagonistas. En esta obra literaria, se evidencia el conocimiento que poseen Ricardo Arana y Alberto Fernández de Teresa, mas el Jaguar queda totalmente distanciado de ello durante el avance de la narración: no se indica literalmente que él la haya conocido, hasta recién el final de *La ciudad y los perros* (1963), en el que se revela haber sido su pretendiente —aquello genera que se conozcan las identidades múltiples que se presentaban en la narración, las cuales no se referían tan solo al Poeta—. A continuación, pondré cinco ejemplos del ocultamiento del propietario de la enunciación en algunos monólogos en los que participan el flaco Higuera y Teresa.

* El primer ejemplo revela las características mencionadas (la presencia del flaco Higuerras y Teresa).

Una vez pensé: «Nunca he estado a solas con ella. ¿Y si fuera a esperarla a la salida de su colegio?». Pero no me animaba. ¿Qué le iba a decir? ¿Y de dónde sacaría dinero para el pasaje? Tere iba a almorzar donde unos parientes, cerca de su colegio, en Lima. Yo había pensado ir al mediodía, acompañarla hasta la casa de sus parientes, así caminaríamos juntos un rato. El año anterior, un muchacho me había dado quince reales por un trabajo manual, pero en segundo de media no se hacían. Pasaba horas viendo cómo conseguir el dinero. Hasta que un día se me ocurrió pedirle prestado un sol al flaco Higuerras. Él siempre me invitaba un café con leche o un corto y cigarrillos, un sol no era gran cosa [...]. Apenas hablamos en el camino. Ella contestaba a todo lo que yo decía, pero sin mirarme. Cuando llegamos a una esquina, me dijo: «Mis tíos viven en la otra cuadra, así que mejor me acompañas solo hasta aquí». Yo le sonreí y ella me dio la mano. «Chau», le dije, «¿a la tarde estudiamos?». «Sí, sí», dijo ella, «tengo montones de lecciones que aprender». Y, después de un momento, añadió: «Muchas gracias por haber venido» (Vargas, 2012a/1963, pp. 131-133).

* El segundo ejemplo expone características similares al anterior caso (flaco Higuerras y Teresa).

La primera vez fuimos a La Perla. El flaco Higuerras me preguntó si no me importaba caminar o si quería tomar el ómnibus [...]. A ratos me olvidaba que estaba allí y me parecía que todo era un sueño y que estaba en mi cama y se me aparecía la cara de Tere y me venían unas ganas de verla y de hablarle [...]. Yo le dije: «Los he comprado para regalártelos». Y ella me dijo: «¿De veras?». «Claro», le contesté. «Tómalos». Me dijo: «Muchas gracias», y se puso a hojearlos mientras caminábamos. Me di cuenta que el primero que vio y en el que más se demoró fue el romántico. Pensé: «Debí comprarle tres románticos, a ella no le pueden interesar las aventuras». Y en la avenida Arica, me dijo: «Cuando los lea, te los presto». Le dije que bueno. No hablamos durante un rato. De pronto ella me dijo: «Eres muy bueno». Yo me reí y solo contesté: «No creas» (Vargas, 2012a/1963, pp. 316-320).

* Asimismo, el flaco Higuera y Teresa reinciden en el siguiente monólogo sin autoría.

Cuando mi madre me dijo «se acabó el colegio, vamos donde tu padrino para que te consiga un trabajo», yo le respondí: «Ya sé cómo ganar plata sin dejar el colegio, no te preocupes». «¿Qué dices?», me dijo. Se me trabó la lengua y me quedé con la boca abierta. Después le pregunté si conocía al flaco Higuera [...]. Yo solo gastaba en ir a esperar a Tere todos los días a la salida del colegio y también en cigarrillos, pues esos días comencé a fumar de mi bolsillo. Una cajetilla de Inca me duraba tres o cuatro días. Una vez prendí un cigarrillo en la plaza de Bellavista y Tere me vio desde la puerta de su casa [...]. Una vez entramos a una casa de Chorrillos. Yo me metí por un vidrio del garaje, que el flaco rompió con un diamante. Cruzé media casa para abrirles la puerta de calle, salí y esperé en la esquina [...]. «¡Qué tal chasco!», me decía. «Yo estaba abriendo una cómoda y en eso se hizo de día, quedé mareado con tantas luces. Carambolas, nos libramos porque Dios es grande» (Vargas, 2012a/1963, pp. 336-338).

* El cuarto caso también presenta las características anteriormente mencionadas (la recurrencia del flaco Higuera y Teresa).

Poco después del último examen, vi a Teresa con dos muchachas, por la avenida Sáenz Peña [...]. Había tres o cuatro muchachos que las estaban esperando. Yo solo miraba al que conversaba con Teresa [...]. Cuando llegaron a una calle vacía, comencé a arrojarles piedras. Les di a los dos, al amigo de Teresa lo toqué en plena cara [...]. Yo nunca había hablado con nadie de Tere, pero esa vez tenía necesidad de confiarme a alguien. Le conté al flaco todo, desde que conocí a Teresa, cuatro años atrás, cuando vino a vivir al lado de mi casa. El flaco me escuchó muy serio, no se rio ni una vez [...]. El flaco se emborrachó y le ordenó a la mulata que nos hiciera show: bailó un mambo en calzones y, de repente, el flaco se le fue encima y la tiró en la cama. La blanca me cogió de la mano y me llevó a otro cuarto. «¿Es la primera vez?», me preguntó. Yo le dije que no, pero se dio cuenta que le mentía. Se puso muy contenta y, mientras se me acercaba calatita, me decía: «Ojalá que me traigas suerte» (Vargas, 2012a/1963, pp. 347-352).

* Este quinto ejemplo muestra la misma constante que las anteriores (el flaco Higuera más Teresa).

Al día siguiente llegué a la casa a las nueve de la mañana. Mi madre estaba sentada en la puerta. Me vio venir sin moverse [...]. Al poco rato salí y fui hasta la playa de Chucuito. Desde el muelle vi a los muchachos del día anterior, fumando tirados sobre las piedras. Habían hecho dos montones con su ropa para apoyar la cabeza. Había muchos chicos en la playa; algunos, parados en la orilla, tiraban al agua piedras chatas que rebotaban como platillos. Un rato después llegaron Teresa y sus amigas. Se acercaron a los muchachos y les dieron la mano. Se desvistieron, se sentaron en rueda y él, como si yo no le hubiera hecho nada, estuvo todo el tiempo junto a Tere [...]. Cuando salieron, los estaba esperando junto a los montones de ropa. No sé dónde se habían ido las amigas de Teresa y el otro muchacho, ni me fijé en ellos. Era como si toda la gente hubiera desaparecido. Se acercaron y Tere me vio primero; él venía detrás, dando saltos, se hacía el loco [...]. Fue un tonto, si aprovecha me hubiera revolcado a su gusto, pero como me sacó sangre la pedrada, se quedó quieto, mirando a ver qué me pasaba, y yo me le fui encima, saltando sobre Teresa. Cuerpo a cuerpo iba perdido, lo vi apenas caímos al suelo, parecía de trapo y no me encajaba un puñete. Ni siquiera nos revolcamos, ahí mismo estuve montado sobre él, dándole en la cara que se tapaba con las dos manos. Yo había cogido piedrecitas y con ellas le frotaba la cabeza y la frente y, cuando levantaba las manos, se las metía a la boca y a los ojos. No nos separaron hasta que vino el cachaco [...]. Todos, muy furiosos, le decían al cachaco: «Le ha roto la cabeza, es un salvaje, a la correccional» [...]. En la comisaría, un teniente le ordenó al cachaco: «Fájemelo bien y lárguelo. Pronto lo tendremos de nuevo por algo grande. Tiene toda la cara para ir al Sepa» [...]. Salí de ahí y ya no volví a mi casa. Me fui a vivir con el flaco Higuera (Vargas, 2012a/1963, pp. 369-372).

En estos casos, se ve algo recurrente: el narrador no señala cuidadosamente su identidad ni los otros personajes lo harán con la revelación del uso de vocativos (alusiones que se muestran en los diálogos, en segunda persona del singular, con la mención del nombre del receptor: «Jaguar»).

a.2.4. Cuestionamiento de la verdad: ante la disgregación, la uniformización y la simplificación, surge la necesidad de querer reconocer. Una pulsión de identificación inmediata, participación y reunión de almas que son impulsadas por la estética de la vida, según Mario Perniola (2008/1991, p. 75). Una creencia que se aborda para aproximarse a la verdad, así como lo hacen la religión y la historia de la Iglesia, con la expectativa de que suceda algo insólito que se desligue de la realidad.

Si lo infinito, para Alain Badiou (2003/1988, p. 245), se trata de lo que estructura la presentación de elementos modernos, como el ser (en su cualidad de variabilidad) y los otros factores que lo rodean, solo se estaría causando una ilusión de ver la realidad como autónoma, pero es imposible, ya que el todo es inaccesible. Lo único finito y certero, por lo tanto, es el resultado final, como el hecho de aludir a que el ser existe en tanto múltiple compuesto y que se encuentra tan solo destinado para la muerte. Es por ello que sería inconsistente otorgar una respuesta verdadera en ciertas etapas de lectura en *La ciudad y los perros*. El lector no puede inferir rápidamente quién mató al Esclavo o quién robó el examen de Química, como también, saber si está correctamente interiorizándose con un monólogo de la novela (el cual podría ser del Poeta, el Jaguar o el Esclavo). Entonces, si se presentasen algunas confusiones, lo más recomendable sería que estas se revelaran lentamente o postularan una explicación provisional que las justifique. En todo caso, valdría apoyarse en lo que señala Umberto Eco (1999, p. 45), al decir lo siguiente: «El ser es tal que de él se pueden dar diferentes interpretaciones».

a.2.5. Revelación de identidades distintas: casi al final de esta obra literaria, el lector se percató de que en todo momento la presentación de los protagonistas se regía por la convención de un múltiple consistente, en el que una totalidad conflictiva y heterogénea enriquecía literariamente el concepto de hombre, en todas las circunstancias de su vida, como tal; es decir, como un elemento muy pequeño de la inmensa presentificación múltiple. La tensión se genera en el lector efímeramente, porque conoce gran parte de los sucesos de los protagonistas e intercala un problema relevante: el hecho de referirse a una duplicación ontológica (constituida en la novela por los siguientes factores: lenguaje empleado, tiempo común, acciones violentas similares e interrelaciones reincidentes); por consiguiente, tendrá que distanciar todos los elementos erróneamente preconcebidos —como pensar que el monólogo tan solo se intuía en *La ciudad y los perros* (1963) mediante uno de los personajes, en especial, por el Poeta—. Una vez que se revelan las identidades ocultas, se notan con precisión el nombre y la autoría que rigen a cada protagonista. Por otro lado, se conoce además que la narración de la novela estaba desarrollada en un tiempo irreal con personajes irreales —Paul Ricoeur (1996, p. 818) define este concepto de irrealidad por todo aquello que se desliga de la única red temporal y espacial de la realidad: el tiempo cronológico—. En *La ciudad y los perros*, la develación de la autoría de cada quien, que induce, en esa situación, a una confusión en la identificación, se muestra en las últimas intervenciones del Poeta y el Jaguar, respectivamente. A la vez, estas participaciones provocan que el lector retraiga a la memoria varias escenas anteriores de esta obra literaria, en las que no se especificaba la pertenencia de un personaje con

su determinado actuar; con esto, la vinculación de personaje-acción queda plenamente evidenciada y autorizada.

* Con Alberto Fernández (el Poeta), la revelación total de su identidad se expone literariamente en las páginas 447-459 de la edición trabajada. Allí, se asocian las acciones que le son propias y las que no.

Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos, si miraba fijamente una de esas fachadas de ventanales amplios, que absorbían y despedían el sol como esponjas multicolores [...].

—Tengo que decirte una cosa —dijo Marcela. Alberto la miró: tenía una sonrisa encantadoramente maliciosa y una nariz pequeña e impertinente. Pensó: «Es lindísima».

—¿Qué cosa?

—Anoche conocí a tu enamorada.

¿Se trataba de una broma? Todavía no estaba plenamente adaptado, a veces alguien hacía una alusión que todos los del barrio comprendían y él se sentía perdido, a ciegas. No podía desquitarse: ¿cómo hacerles a ellos las bromas de las cuerdas? Una imagen bochornosa lo asaltó: el Jaguar y Boa escupían sobre el Esclavo, atado a un catre.

—¿A quién? —dijo, cautelosamente.

—A Teresa —dijo Marcela—. Esa que vive en Lince.

El calor, que había olvidado, se hizo presente de improviso, como algo ofensivo y poderosísimo, aplastante. Se sintió sofocado.

—¿A Teresa dices?

Marcela se rió:

—¿Para qué crees que te pregunté dónde vivía? —hablaba con un dejo triunfal, estaba orgullosa de su hazaña—. Pluto me llevó en su auto, después del parque.

—¿A su casa? —tartamudeó Alberto.

—Sí —dijo Marcela; sus ojos negros ardían—. ¿Sabes lo que hice? Toqué la puerta y salió ella misma. Le pregunté si vivía ahí la señora Grelot, ¿sabes quién es, no?, mi vecina —calló un instante—. Tuve tiempo de mirarla.

Él ensayó una sonrisa. Dijo, a media voz, «eres una loca», pero el malestar lo había invadido de nuevo. Se sentía humillado.

—Dime —dijo Marcela, con una voz muy dulce y perversa—. ¿Estabas muy enamorado de esa chica?

—No —dijo Alberto—. Claro que no. Era una cosa de colegio.

—Es una fea —exclamó Marcela, bruscamente irritada—. Una huachafa fea.

A pesar de su confesión, Alberto se sintió complacido. «Está loca por mí», pensó. «Se muere de celos». Dijo:

—Tú sabes que solo estoy enamorado de ti. No he estado enamorado de nadie como de ti.

Marcela le apretó la mano y él se detuvo. Estiró un brazo para tomarla del hombro y atraerla, pero ella resistía: su rostro giraba, los ojos recelosos espiaban el contorno. No había nadie. Alberto solo rozó sus labios. Siguieron caminando.

—¿Qué te dijo? —preguntó Alberto.

—¿Ella? —Marcela se rio con una risa aseada, líquida—. Nada. Me dijo que ahí vivía la señora no sé qué. Un nombre rarísimo, ni me acuerdo. Pluto se divertía a morir. Comenzó a decir cosas desde el auto y ella cerró la puerta. Nada más. ¿No la has vuelto a ver, no?

—No —dijo Alberto—. Claro que no.

—Dime. ¿Te paseabas con ella por el parque Salazar?

—Ni siquiera tuve tiempo. Solo la vi unas cuantas veces, en su casa o en Lima. Nunca en Miraflores.

—¿Y por qué peleaste con ella? —preguntó Marcela.

Era inesperado: Alberto abrió la boca pero no dijo nada. ¿Cómo explicar a Marcela algo que él mismo no comprendía del todo? Teresa formaba parte de esos tres años de Colegio Militar, era uno de esos cadáveres que no convenía resucitar.

—Bah —dijo—. Cuando salí del colegio me di cuenta que no me gustaba. No volví a verla [...].

—¿No te daba vergüenza? —dijo Marcela.

—¿Qué?

—Pasearte con ella en la calle.

Sintió que la sangre aflucía a su rostro. ¿Cómo explicarle que no solo no le daba vergüenza, sino que se sentía orgulloso de mostrarse ante todo el mundo con Teresa? ¿Cómo explicarle que, precisamente, lo único que lo avergonzaba en ese tiempo era no ser como Teresa, alguien de Lince o de Bajo el Puente, que su condición de miraflorentino en el Leoncio Prado era más bien humillante?

—No —dijo—. No me daba vergüenza.

—Entonces estabas enamorado de ella —dijo Marcela—. Te odio.

Él le apretó la mano; la cadera de la muchacha tocaba la suya y Alberto, a través de ese breve contacto, sintió una ráfaga de deseo. Se detuvo.

—No —dijo ella—. Aquí no, Alberto.

Pero no resistió y él pudo besarla largamente en la boca. Cuando se separaron, Marcela tenía el rostro arrebatado y los ojos ardientes.

—¿Y tus papás? —dijo ella.

—¿Mis papás?

—¿Qué pensaban de ella?

—Nada. No sabían [...].

—¿Qué te pasa? —dijo Marcela—. ¿En qué piensas?

Estaban en la esquina de la avenida Larco. A su alrededor había gente; las mujeres llevaban blusas y faldas de colores claros, zapatos blancos, sombreros de paja, anteojos para el sol. En los automóviles convertibles se veía hombres y mujeres en ropa de baño, conversando y riendo.

—Nada —dijo Alberto—. No me gusta acordarme del Colegio Militar [...].

Corrió hacia Pluto y este, teatralmente, simuló degollarla. Marcela se reía y su risa parecía una fuente, refrescaba la mañana soleada. Alberto sonrió a Pluto y este le lanzó un puñete afectuoso al hombro.

—Creí que la habías raptado, hermano —dijo Pluto.

—Un segundo —dijo Marcela—. Voy a sacar mi ropa de baño.

—Apúrate o te dejamos —dijo Pluto.

—Sí —dijo Alberto—. Apúrate o te dejamos (Vargas, 2012a/1963, pp. 447-459).

* Si la última participación de Alberto genera otras dudas, estas se resuelven en la intervención final del Jaguar, en la que revela su relación con Teresa y su amistad con el flaco Higuera (quien fue únicamente el amigo del Jaguar, mas no de otro protagonista); en consecuencia, se evidencian la verdad y la funcionalidad de la técnica literaria; con todo ello, las actuaciones de este personaje se ubican temporal y espacialmente. Este desencuentro se

produce en las últimas páginas del libro, que son las citadas entre las páginas 460-469.

—¿Y ella qué te dijo? —preguntó el flaco Higuera [...].

No, no le había dicho nada hasta que él habló de nuevo. Sus primeras palabras, al abordarla, habían sido precipitadas, imperiosas: «Teresa, ¿te acuerdas de mí? ¿Cómo estás?». El Jaguar sonreía, para mostrar que nada había de sorprendente en ese encuentro, que se trataba de un episodio banal, chato y sin misterio [...].

—¿Y tú que hiciste? —dijo el flaco Higuera.

—Le dije otra vez: «Hola, Teresa. ¿No te acuerdas de mí?».

Y entonces ella dijo:

—Claro que sí. No te había reconocido [...].

—¿Qué más? —dijo el flaco Higuera.

—Conversamos —dijo el Jaguar—. Estuvimos conversando.

—¿Mucho rato? —dijo el flaco Higuera—. ¿Cuánto rato?

—No sé —dijo el Jaguar—. Creo que poco. La acompañé hasta su casa [...].

—¿Hace como cuatro años, no? —decía Teresa—. Quizá más.

—Cinco —dijo el Jaguar; bajó un poco la voz—: Y tres meses.

—La vida se pasa volando —dijo Teresa—. Pronto estaremos viejos [...].

—Quería pedirte perdón —dijo el Jaguar—. Quiero decir por lo de la playa, esa vez.

Ella no dijo nada, pero le miró a los ojos, sorprendida. El Jaguar bajó la vista y susurró:

—Quiero decir, perdón por haberte insultado.

—Ya me había olvidado de eso —dijo Teresa—. Era una cosa de chicos, mejor ni acordarse. Además, después que el policía te llevó, tuve pena. Ah, sí, de veras —miraba al frente, pero el Jaguar comprendió que ya no veía sino el pasado, que iba abriéndose en su memoria como un abanico—, esa tarde fui a tu casa y le conté todo a tu mamá. Fue a buscarte a la comisaría y le dijeron que te habían soltado. Estuvo toda la noche en mi casa, llorando. ¿Qué pasó? ¿Por qué no volviste? [...].

—Le conté todo —dijo el Jaguar.

—¿Qué es todo? —dijo el flaco Higuera—. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volviste un ladrón y un putaño?

—Sí —dijo el Jaguar—. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.

—Eras tú —dijo Teresa—. Todos esos paquetes me los mandabas tú [...].

—¿Estabas enamorado de mí? —dijo Teresa; él la miró y ella no había enrojecido; su expresión era tranquila y suavemente intrigada.

—Sí —dijo el Jaguar—. Por eso me peleé con el muchacho de la playa.

—¿Tenías celos? —dijo Teresa. En su voz había ahora algo que lo desconcertó: una indefinible presencia, un ser inesperado, huidizo y soberbio.

—Sí —dijo el Jaguar—. Por eso te insulté. ¿Me has perdonado?

—Sí —dijo Teresa—. Pero tú debiste volver. ¿Por qué no me buscaste?

—Tenía vergüenza —dijo el Jaguar—. Pero una vez volví, cuando agarraron al flaco [...].

—¿Te acuerdas cuándo ibas a esperarme a la salida del colegio? —dijo Teresa.

El Jaguar asintió. Caminaba muy cerca de ella y, a veces, su brazo la rozaba.

—Las chicas creían que eras mi enamorado —dijo Teresa—. Te decían «el viejo». Como siempre estabas tan serio... [...].

—Era la primera vez que la besaba —dijo el Jaguar—. La besé varias veces; quiero decir en la boca. Ella también me besó [...].

—Después —dijo el Jaguar—. Esa misma noche, cuando Teresa me contó lo de su tía, le pregunté si quería casarse conmigo.

—Sí —dijo Teresa—. Yo sí quiero [...].

—Si quieres —dijo el Jaguar—, ven a mi casa. Mientras tanto.

—Gracias —dijo el flaco Higuera, riendo—. Pero pensándolo bien, me parece que no. Ya te dije que no puedo vivir con viejas. Y, además, tu mujer me debe odiar. Mejor que ni sepa que he salido. Algún día te iré a buscar a la agencia donde trabajas para que nos tomemos unas copas. A mí me encanta conversar con los amigos. Pero no podremos vernos con frecuencia; tú te has vuelto un hombre serio y yo no me junto con hombres serios.

—¿Vas a seguir en lo mismo? —dijo el Jaguar.

—¿Quieres decir robando? —el flaco Higuera hizo una mueca—. Supongo que sí. ¿Sabes por qué? Porque la cabra tira al monte, como decía el Culepe. Por ahora me convendría salir de Lima.

—Yo soy tu amigo —dijo el Jaguar—. Avísame si puedo ayudarte en algo.

—Sí puedes —dijo el flaco—. Págame estas copas. No tengo ni un cobre (Vargas, 2012a/1963, pp. 460-469).

4.1.1.1.3. Los estilos

Es la particularidad que tiene el autor para narrar de una forma distinta; para conseguirlo, se vale de las técnicas literarias y su experiencia misma de narrador. Enrique Páez (2001, p. 348) señala que existen tres estilos, los cuales pueden alternarse en una narración: el directo, el indirecto y el indirecto libre.

4.1.1.1.3.1. El estilo directo (Páez, 2001, p. 348): los diálogos de los personajes son reproducidos fielmente. Por ejemplo, en el siguiente fragmento inicial, se mencionan quiénes están emitiendo la conversación.

—Cuatro —repitió el Jaguar—. ¿Quién?

—Yo —murmuró Cava—. Dije cuatro.

—Apúrate —replicó el Jaguar—. Ya sabes, el segundo de la izquierda (Vargas, 2012a/1963, p. 9).

4.1.1.1.3.2. El estilo indirecto (Páez, 2001, p. 351): el narrador interfiere en lo dicho por los personajes con sus palabras; a la vez, predomina el tiempo pasado. En el caso siguiente, la narración simula una autoría del Jaguar desde la tercera persona, pero rápidamente se nota cómo el narrador interviene para desplazarlo a otro tiempo; además, se incluye al relato otros personajes con la técnica literaria de las cajas chinas.

—Háblame un poco de la bendita tía —dijo el flaco Higuera—. ¿Fuiste a verla?

—Después —dijo el Jaguar—. Esa misma noche, cuando Teresa me contó lo de su tía, le pregunté si quería casarse conmigo.

—Sí —dijo Teresa—. Yo sí quiero. Pero ¿y mi tía?

—Que se vaya a la mierda —dijo el Jaguar (Vargas, 2012a/1963, p. 466-467).

4.1.1.1.3.3. El estilo indirecto libre (Páez, 2001, pp. 352-353): visto en oraciones largas, en las que hay uso del estilo indirecto, con la diferencia de que al escribir, hay cierta ambigüedad al relacionar la referencia del personaje o el narrador. El tono y la voz son de este último. No se encuentran marcas tampoco en algunos monólogos de la novela, sobre todo, cuando se alude al pasado de los personajes. Existe una confusión por el hecho de que se trata de protagonistas con malas formaciones familiares (tópico reincidente en la tríada protagónica). En la siguiente cita, es complejo hallar la asociación entre narrador personaje, ya que se oculta la identidad y el nombre del enunciador.

Ha olvidado también que al día siguiente estuvo mucho tiempo con los ojos cerrados después de despertar. Al abrirse la puerta sintió nuevamente que el terror se instalaba en su cuerpo. Contuvo la respiración. Estaba seguro: era él y venía a golpearlo. Pero era su madre [...]. Hasta que la madre dijo: «No podemos volver a Chiclayo nunca más. Tienes que vivir siempre con tu papá». Él se volvió a mirarla, convencido de que ella se derrumbaría de remordimiento, pero su madre estaba muy serena e, incluso, sonreía. «Prefiero vivir con la tía Adela que con él», gritó [...]. Sin mirarlo a los ojos, le dijo: «Perdón por lo de anoche» (Vargas, 2012a/1963, pp. 135-136).

Aquello conformaría la tipología de algunos estilos empleados en la narración, aunque también se rastrearía otra forma de lograr la estructuración del dialecto del autor en relación con los personajes, me refiero a los estilos literarios (plantados por Enrique Páez) y los niveles de lenguaje.

a. Estilos literarios: son aquellos que representan la identificación y el registro lingüístico del autor, con alguna determinada situación en el texto. Su nivel de la lengua se detecta por medio de tres estilos literarios, los cuales Enrique Páez (2001, p. 310) señala como los siguientes:

I. Sublime o alto: se trata cuando la experiencia del autor es superior a la del lector. Si se alude a *La ciudad y los perros*, se manifiesta este caso con respecto a la organización social y militar en el texto, la cual indica una especialización y una documentación para abordar ciertos aspectos que no son del habla común.

II. Mediano: es cuando se presencia al lector común. Se evidencia esta categoría en las descripciones que hace el narrador en torno a la novela en sí (su comprensión no se vuelve rígida y se entiende).

III. Bajo: se refiere al tono humorístico; por consiguiente, se revela la insuficiencia del autor sobre el lector. Esta forma de expresión se muestra en los diálogos de los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, quienes se caracterizan por usar coloquialmente el dialecto.

b. Niveles de lenguaje: Lotman (1998, p. 78) indica que los lenguajes particulares se complejizan cuando se detecta la presencia de grupos y estructuras que se internalizan en el individuo. Estos factores externos instauran un sistema codificante secundario, el cual simplifica y unifica ese sistema común para todos. Se puede tratar de una única norma lingüística en

un determinado medio social que, a la vez, irá precedida por el desarrollo de variados medios de expresión lingüística; no obstante, también, puede manifestarse por la exposición de sus actos (ya sean buenos o malos, según el grupo dominante del cual proviene el sujeto). El lenguaje de los cadetes del Leoncio Prado se ha homogeneizado en cierta parte: todos pretenden ser violentos, se expresarán y actuarán en función de la formación explícita e implícita que se demuestra en el universo castrense (el cual se ha caracterizado por el empleo deliberado de lisuras y agresiones). Por ese motivo, a continuación, se insertarán algunas representaciones verbales de personajes que pertenecen al Colegio Militar Leoncio Prado, quienes cuentan con una constante particular: la violencia.

El Jaguar

* *¿Eres imbécil? [...]. Te dije que no tenemos el examen. No vuelvas a hablar de eso. Por tu bien* (Vargas, 2012a/1963, p. 50).

* *—Un hijo de puta ha ido a decirle cosas a Gamboa* (Vargas, 2012a/1963, p. 396).

* *¡Mierda! [...]. ¡Indio bruto! ¡Animal! [...]. Lo has hecho a propósito [...]. Maricón* (Vargas, 2012a/1963, p. 412).

El Poeta

* *—¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero [...]. ¿De qué mierda estás llorando?* (Vargas, 2012a/1963, pp. 27-28).

* *—Si lo tocas, te rompo la cara* (Vargas, 2012a/1963, p. 143).

* *—Llame al médico, carajo [...]. Maldita sea, llame al médico* (Vargas, 2012a/1963, p. 233).

El Esclavo

Este personaje no manifiesta acciones, ni lenguajes ofensivos, pero sí los recibe y los conoce.

El Boa

* *Baja, baja maricón* (Vargas, 2012a/1963, p. 423).

* *No le creas, Jaguar. Nadie piensa que tú eres un soplón, ni uno solo se atrevería. Dile que es mentira y rómpele la cara* (Vargas, 2012a/1963, p. 423).

El serrano Cava

* *No duerme nunca la maldita* (Vargas, 2012a/1963, p. 12).

El brigadier Arróspide

* *—Eres un soplón, Jaguar [...]. Te lo vuelvo a decir. Un soplón de porquería* (Vargas, 2012a/1963, p. 423).

El teniente Gamboa

* *¡Silencio, carajo!* (Vargas, 2012a/1963, p. 48).

El teniente Huarina

* *—¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre! [...]. Es usted un tarado, qué carajo* (Vargas, 2012a/1963, pp. 20-21).

El teniente Pitaluga

* —*No friegues, hombre* (Vargas, 2012a/1963, p. 203).

El enfermero del colegio

* —*En este colegio todos son unos salvajes* (Vargas, 2012a/1963, p. 233).

4.1.1.2. La diégesis

Es el relato puro, según Gérard Genette (1989, p. 85), el cual puede ser un discurso oral o escrito, que se encargue de contar el narrador. La manera de abordar lo diegético dependerá de los recursos técnicos y estilísticos del autor. La diégesis, en esta oportunidad, se desarrolla de dos formas: por parte del manejo de la información y el tiempo.

4.1.1.2.1. El manejo de información

El autor es el principal responsable de saber manejar la diégesis en los momentos adecuados, a causa de que tiene la función de no entorpecer la tensión que se produce en la obra literaria e inducir a una expectativa en el lector. Muchas veces, recurrirá a técnicas literarias para revelar poco a poco la información, ya sea por el mismo tratamiento de la historia o empleando informantes; aunque, además, puede brindarla en una situación inesperada. No necesariamente la diégesis debe estar constituida o dirigida a la representación del bien o el triunfo de las acciones éticas positivas; ya que, de ser así, tan solo se arruinaría la lógica de la historia: esta nada más será justificable en el medio

real textual en el que se ha planteado, así se recurra al mal como elemento triunfador. Existen muchas formas de ir revelando o estructurando la diégesis de la novela; algunas cuantas se configuran a través de la trama, la paralipsis, la paralepsis, los vasos comunicantes, las cajas chinas, la confesión, la sorpresa y el suspense (estas dos últimas son articuladas por Alfred Hitchcock). Estas pautas serán explicadas y ejemplificadas a continuación.

4.1.1.2.1.1. La trama, según Enrique Páez (2001, pp. 121-123), es la estructura de los argumentos; al igual que la composición de los hechos; es decir, se aludiría únicamente a la organización (así sea en orden, desorden, lineal o iniciada desde la mitad de la historia: *in medias res*). La estructura de *La ciudad y los perros* presenta una historia lineal, puesto que se muestra en orden todo el ciclo de la criminalidad: la violación de la ley, la acusación, el asesinato, la delación, el castigo y la sanción; a pesar de que expone, también, historias entrecruzadas y desordenadas, en las que predomina el cambio de personajes, tiempos y espacios.

4.1.1.2.1.2. La paralipsis es definida por Gérard Genette (1998, pp. 46-47) como la retención o la omisión de una información esencial; asimismo, es un dato escondido o algún referente que se le oculta al lector. Un ejemplo específico en *La ciudad y los perros* es el generado por la supuesta duplicidad de los personajes: se confunden los monólogos del Poeta con el del Jaguar cuando se desenvuelven fuera del colegio (esto ocurre al no revelarse los nombres específicos en la mayoría de sus participaciones, porque se pretende trastocar la identificación de la autoría de los monólogos manifestados).

4.1.1.2.1.3. La paralepsis, para Gérard Genette (1998, pp. 46-47), es la información que excede la lógica de lo inteligible; es, a la vez, algo redundante. Se tiene como ejemplo la intervención en primera persona del Boa, si bien es necesaria su existencia en la novela, junto a la de los demás cadetes que conforman la sección, su desempeño como narrador personaje no cumple una función esencial y necesaria para el progreso de la narración (sus monólogos abordan los temas de la angustia, el maltrato a la perra Malpapeada y su intento por querer descubrir lo que piensan algunos personajes, como el Jaguar, el serrano Cava o el Esclavo).

4.1.1.2.1.4. Los vasos comunicantes (Gálvez, 1992, pp. 96-97) aluden a la asociación de acontecimientos o espacios distintos. Esta técnica está presente cuando se narran hechos pasados de los protagonistas (el Jaguar, el Esclavo y el Poeta), con la finalidad de conocer más de la psicología de ellos (en algunos casos, podría justificarse su violencia por la mala constitución familiar y el entorno con el que se desenvuelven).

4.1.1.2.1.5. Las cajas chinas remiten a las historias narradas por los protagonistas, en las que se presencia una incorporación de historias nuevas. Este modo de narrar provoca que entre el lector y la materia narrativa se produzcan reiteradas transformaciones. Un ejemplo notorio se evidencia casi al final de la novela, cuando el flaco Higuera y el Jaguar conversan en un tiempo determinado sobre sucesos pasados; en estos, se involucra el Jaguar mismo y Teresa, mas no se trata de una narración analéptica (caracterizada por contar un relato en tiempo pasado sin alteraciones de tiempos), sino de la técnica de

las cajas chinas, ya que, constantemente, se confronta con el tiempo en el que sucede la conversación (el Jaguar y el flaco Higuerras) y el pretérito (el Jaguar y Teresa en el pasado). Los diálogos son conducidos a ese tiempo y los personajes se autorrepresentan, con la simulación de existir en un período que no les corresponde. A la vez, se cumple algo de esta técnica literaria: la incorporación frecuente de escenas y personajes (el Jaguar añade a Teresa; luego, al cura y, después, agregará a la tía). El siguiente fragmento con respecto a la conversación entre el Jaguar y el flaco Higuerras revela toda esta estructura.

—¡Me dio una cólera cuando la vi llorando! —dijo el Jaguar—. Lo agarré al cura del pescuezo.

—¡No! —dijo el flaco—. ¿Del pescuezo?

—Sí —dijo el Jaguar—. Se le salían los ojos del ahogo.

—¿Saben cuánto cuesta? —dijo el cura, frotándose el cuello.

—Gracias, padre —dijo Teresa—. Muchísimas gracias, padrecito.

—¿Cuánto? —dijo el Jaguar.

—¿Cuánto tienes? —preguntó el cura.

—Trescientos soles —dijo el Jaguar.

—La mitad —dijo el cura—. No para mí, para mis pobres.

—Y nos casó —dijo el Jaguar—. Se portó bien. Compró una botella de vino con su plata y nos la tomamos en la sacristía. Teresa se mareó un poco.

—¿Y la tía? —dijo el flaco—. Háblame de ella, por lo que más quieras (Vargas, 2012a/1963, pp. 467-468).

4.1.1.2.1.6. La confesión (Bajtín, 1998, p. 335) es la forma superior de una autorrevelación libre del hombre. Esta acción tiene el motivo de reconciliar y justificar comportamientos erróneos pasados. En *La ciudad y los perros*, esta develación se causa cuando el Jaguar le confiesa al teniente Gamboa ser el culpable del asesinato de Ricardo Arana.

—No puedo dormir —balbuceó el Jaguar—. Esa es la verdad, mi teniente, le juro por lo más santo. Yo no sabía lo que era vivir aplastado. No se enfurezca y trate de comprenderme, no le estoy pidiendo gran cosa [...]. No he cambiado de opinión [...]. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que los otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto (Vargas, 2012a/1963, pp. 444-445).

4.1.1.2.1.7. Hitchcock (Blanco, 2003, p. 58) distinguía dos recursos estilísticos que empleaba el autor para generar tensión en los espectadores, que también se pueden ver aplicados en la novela, pues se trata de la sorpresa y el suspense.

4.1.1.2.1.7.1. La sorpresa sucede cuando algo imprevisto se presenta sin que el espectador tenga conocimiento en función del asunto previamente. Por ejemplo, luego de que el Esclavo acusa al serrano Cava, no se espera una venganza en su contra por haber inducido a la expulsión de uno de los mejores compañeros del Jaguar; el disparo impactado en su cabeza es una consecuencia inadvertida para el lector, y la novela la muestra de la siguiente manera:

En ese momento vio la silueta verde que hubiera podido pisar si no la divisaba a tiempo, y ese fusil con el cañón monstruosamente hundido en la tierra, en contra de todas las instrucciones sobre el cuidado del arma. No atinaba a comprender qué podían significar ese cuerpo y ese fusil derribados. Se inclinó. El muchacho tenía la cara contraída por el dolor y los ojos y la boca muy abiertos. La bala le había caído en la cabeza: un hilo de sangre corría por el cuello [...].

El primero en llegar a su lado fue Gamboa. Miró asombrado al cadete y se inclinó para observarlo, pero el capitán gritó:

—Rápido, a la enfermería. A toda carrera.

Los suboficiales Morte y Pezoa cargaron al muchacho y se lanzaron por el campo, velozmente, seguidos por el capitán, el teniente y los cadetes que, desde todas direcciones, miraban con espanto el rostro que se balanceaba por efecto de la carrera: un rostro pálido, demacrado, que todos conocían [...].

—¿Es de la primera compañía? —preguntó.

—Sí, mi capitán —dijo Pezoa—. De la primera sección.

—¿Cómo se llama?

—Ricardo Arana, mi capitán —vaciló un instante y añadió—: Le dicen el Esclavo (Vargas, 2012a/1963, pp. 222-224).

4.1.1.2.1.7.2. El suspense ocurre cuando el espectador se ha enterado de lo que podría acaecer; por lo tanto, se mantiene en tensión, porque sabe que algo impresionante llegará en cualquier situación. Sobre este punto, es indispensable precisar que este manejo de información es resaltante para el lector cuando conoce quién es el culpable del asesinato del Esclavo (el Jaguar), pero las constantes contradicciones planteadas en el texto, por parte del homicida, con su cinismo y su negación de los hechos, permiten que el lector esté en suspense, hasta que se evidencie la verdad con respecto a lo expuesto (espera la confidencia del propio criminal). Para conseguir este recurso estilístico mencionado, se transitan por tres momentos: los dos primeros consisten en negar la culpabilidad de los hechos y el tercero se refiere a la revelación realizada por el Jaguar.

El primer momento se genera en la conversación realizada por el Jaguar con el teniente Gamboa. En esa oportunidad, el lector sabe quién es el autor del homicidio; sin embargo, resiste el cinismo del personaje, al igual que el desconocimiento y el escepticismo que posee el oficial en torno a la conducta del asesino. Este caso se produce en el siguiente fragmento:

—¿Usted sabe por qué está en el calabozo, no es cierto?

—No, mi teniente.

—¿De veras? ¿Cree que no hay motivos?

—No he hecho nada —afirmó el Jaguar [...].

—¿Por qué mataste a Arana? —dijo Gamboa—. Responde. Todo el mundo está enterado. ¿Por qué?

—¿Qué le pasa a usted? —dijo el Jaguar. Había pestañado una sola vez.

—Responde a mi pregunta.

—¿Es usted muy hombre? [...].

—¿Por qué mataste a Arana? —dijo Gamboa—. Deja de hacerte el loco y contesta.

—Yo no he matado a nadie. ¿Por qué dice usted eso? ¿Cree que soy un asesino? ¿Por qué iba a matar al Esclavo?

—Alguien te ha denunciado —dijo Gamboa—. Estás fregado.

—¿Quién? —se había puesto de pie, de un salto; sus ojos relucían como dos candelas.

—¿Ves? —dijo Gamboa—. Te estás delatando.

—¿Quién ha dicho eso? —repitió el Jaguar—. A ese sí voy a matarlo.

—Por la espalda —dijo Gamboa—. Estaba delante de ti, a veinte metros. Lo mataste a traición. ¿Sabes cómo se castiga eso?

—Yo no he matado a nadie. Juro que no, mi teniente.

—Lo veremos —dijo Gamboa—. Es mejor que confieses todo.

—No tengo nada que confesar —gritó el Jaguar—. Lo de los exámenes, lo de los robos, es cierto. Pero yo no soy el único. Todos hacen lo mismo. Solo que los rosquetes pagan para que otros roben por ellos. Pero no he matado a nadie. Quiero saber quién le ha dicho eso.

—Ya lo sabrás —dijo Gamboa—. Te lo dirá en tu cara (Vargas, 2012a/1963, pp. 365-368).

El segundo momento es similar al primero: el lector se provoca una tensión y un suspense, a causa de que sabe que el Jaguar está tomando una postura cínica para ocultar su culpabilidad; en esa ocasión, el asesino tendrá que negar su accionar frente a Alberto, el mejor amigo del Esclavo. Es con el siguiente fragmento en el que se cerciora aquel caso de tensión.

—Te van a expulsar —dijo Alberto—. Y quizá te manden a la cárcel [...]. Eres una mierda, Jaguar —dijo Alberto—. Me gustaría que te metieran en la cárcel [...]. ¿Has oído lo que he dicho? [...]. Una mierda —susurró Alberto—. Un asesino. Tú mataste al Esclavo [...].

—Mentira —dijo el Jaguar, también en voz muy baja—. Es una calumnia. Le han dicho eso a Gamboa para fregarme. El soplón es alguien que me quiere hacer daño, algún rosquete, ¿no te das cuenta? Dime, ¿todos en la cuadra creen que he matado a Arana?

Alberto no respondió.

—No puede ser —dijo el Jaguar—. Nadie puede creer eso. Arana era un pobre diablo, cualquiera podía echarlo al suelo de un manazo. ¿Por qué iba a matarlo? [...]. Yo no le hice nada al Esclavo. Solo lo batía, como todo el mundo. Pero no con mala intención, para divertirme.

—¿Y eso qué importa? Lo fregabas y todos lo fregaban por imitarte. Le hacías la vida imposible. Y lo mataste.

—No grites, imbécil, van a oírte. No lo maté. Cuando salga, buscaré al soplón y delante de todos le haré confesar que es una calumnia. Vas a ver que es mentira.

—No es mentira —dijo Alberto—. Yo sé.

—No grites, maldita sea.

—Eres un asesino (Vargas, 2012a/1963, pp. 397-399).

Finalmente, en el tercer momento, concluye el suspense, ya que el lector manifiesta el conocimiento que tenía almacenado sobre el autor del homicidio. En el siguiente fragmento, el Jaguar no hace más que revelar la verdad que estaba siendo puesta en expectativa.

—¿Por qué ha cambiado de opinión ahora? —dijo el teniente—. ¿Por qué no me contó la verdad cuando lo interrogué?

—No he cambiado de opinión —dijo el Jaguar—. Solo que —vaciló un momento e hizo, como para sí, un signo de asentimiento—, ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros, sino sus enemigos. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que los otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, ahí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la

sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peores que él, mi teniente? Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse gusto, mi teniente (Vargas, 2012a/1963, p. 445).

4.1.1.2.2. El tiempo

Paul Ricoeur (1995, p. 574) define el tiempo como activo, porque induce al cambio. Este puede ocasionarse por su representación cronológica y lineal, como también, por su estructuración espacio-temporal, generada por técnicas literarias. La finalidad que posee el tiempo y sus modos de acción es buscar una continuidad, la cual permita entrelazar escenas que producirán coherencias. Las principales formas temporales que se usan como recursos estilísticos se componen de tres momentos: el presente, el pasado (analepsis) y el futuro (prolepsis); aunque, igualmente, se evidencian otras manifestaciones.

4.1.1.2.2.1. El presente es el instante indivisible o el punto de partida que exige movilidad. Por medio de este tiempo, puede pasarse al futuro o el pasado, de la misma forma en que se modifican los personajes, de manera simultánea o intercalada, debido a que así lo permite el presente. La novela de Vargas Llosa está contada en pretérito; por lo tanto, rastros del presente podrían asociarse a la reproducción de los diálogos, los cuales provocan la sensación de que están siendo expresados simultáneamente con el tiempo de la lectura.

4.1.1.2.2.2. La analepsis o el *flashback* evoca a hechos acontecidos en el pasado; se trata de un relato anterior al texto: secundario. Esta puede caracterizarse de dos formas, según Mielke Bal (1990, p. 68): por ser una retrospección externa (si alude a hechos pasados o actores: como cuando el narrador inserta la historia de Ricardo Arana antes de ingresar al Colegio Militar), al igual que referirse a una retrospección interna (que coincidiría con la narración primordial, considerando la idea de sucesión temporal; un caso particular se halla cuando Alberto escucha del Esclavo cómo conoció a Teresa).

4.1.1.2.2.3. La prolepsis nos remite a una frecuencia narrativa, según Gérard Genette (1989, p. 125); pero sería también todo salto al futuro (una anticipación), tal como lo indica Enrique Páez (2001, pp. 171-172). Por ejemplo, cuando el Poeta acusa al Jaguar, imagina qué actos desembocarán luego del conflicto que están teniendo: «Eres un desgraciado, Jaguar. Ahora te van a expulsar. ¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano» (Vargas, 2012a/1963, p. 398).

4.1.1.2.2.4. Asimismo, existen otras formas de abordar el tiempo si es que se refieren a las definiciones de intratemporalidad, eternidad, digresión, velocidades y frecuencias narrativas. Estas se explicarán a continuación.

4.1.1.2.2.4.1. La intratemporalidad, para Paul Ricoeur (1996, pp. 750-754), es el conjunto de experiencias por el que el tiempo es designado como aquello en lo cual se manifiestan los acontecimientos. Por ejemplo, si se

requiere contar un hecho exclusivo ocurrido en la novela, podría señalarse tan solo una secuencia identificable e importante de la narración, como la pelea del reciente ingresante el Jaguar contra los alumnos del quinto año del Leoncio Prado. La intratemporalidad no solo consistiría en mencionarnos un hecho de los múltiples que se exponen dentro de un conjunto narrativo, sino que pretende explicar otras cualidades temporales, como la objetividad del tiempo (si se considera la cronología, al coincidir el tiempo de lectura con el interno, el cual desarrolla solamente la historia del relato) y su subjetividad (alude a lo psicológico, al notar que el tiempo de lectura es distinto del interno). Estas particularidades se observan con las tres categorías de la intratemporalidad.

4.1.1.2.2.4.1.1. La databilidad: se vincula con «contar el tiempo». En la novela, se aprecia esta modalidad cuando un acontecimiento es traspuesto por la tensión; un ejemplo característico es cuando el Poeta y el Jaguar entran a la misma celda. Allí, se produce la databilidad, porque se espera que en ese encuentro alguno de ellos contradiga su posición (o bien el Poeta afirma que no acusó al Jaguar, o el último niega haber asesinado al Esclavo) o se genere un conflicto a causa de la confrontación (el Poeta atacará al Jaguar por la hipótesis de que él mató a su compañero, y él se peleará con Alberto Fernández al hallar al culpable de su acusación). Lo que se narra en ese instante transcurre de forma pausada e intrigante, ya que se revelan algunas cuantas verdades importantes para desenlazar los obstáculos provocados en esa historia.

4.1.1.2.2.4.1.2. La extensión: aquí, se consideran el lapso, el intervalo temporal y la duración. Por ejemplo, en el texto de Vargas Llosa, se aprecia esta situación cuando se narran historias pasadas. Estas poseen el distintivo de encontrarse limitadas por quien las narra: tienen un inicio y un final; en cambio, el manejo y el tratamiento variarán, aquello inducirá a que unas historias resulten más largas que otras, como cuando el Poeta cuenta a su nueva pareja algo de su enamoramiento colegial con Teresa o la alusión que le hace el Jaguar al flaco Higuera de lo ocurrido luego de la separación con la chica que tanto le gustaba hasta que se casan.

4.1.1.2.2.4.1.3. El carácter público: el tiempo de la preocupación posee esta peculiaridad. Mayormente, se halla al existir personajes que pueden realizar testimonio del temor de algún individuo —como cuando el Jaguar le hacer ver al serrano Cava que se ha orinado de miedo, o también al querer los militares sancionar al culpable del robo del examen de Química, por ello, todos los cadetes se ponen en tensión; es más, puede indicarse el momento en el cual el Jaguar es acusado de soplón por sus compañeros de sección, debido a que la opinión pública es la que demandará una acción; por lo tanto, un sentimiento de culpabilidad se restregará en todos ellos (una tensión).

4.1.1.2.2.4.2. La eternidad (Ricoeur, 1998, pp. 70-71) es siempre estable (nada allí es ocasional, todo está presente; en oposición al tiempo, que nunca se expone en su totalidad), en contraste con los objetos que los son. Algo inherente en el texto es la idea que se tiene del bien y el mal. La primera se construye a partir de actos que no demandan una agresión entre los

personajes; por lo tanto, la percepción de la educación se instaure allí como un elemento que mejora la condición humana —este postulado es irrefutable antes de contactar con la novela en sí—. Asimismo, la noción del mal o la violencia es un constructo previo en el lector (es eternizable, porque en esta obra literaria se detectan qué acciones son malas y dignas de castigo, sin cuestionarlas).

4.1.1.2.2.4.3. La digresión se considera, además, una anacronía (Páez, 2001, p. 171) por el desorden estructural de la linealidad del relato o la representación de hechos que no cuentan con una conexión con las acciones de la historia. Esta no tiene una ubicación temporal en torno a lo narrado: se halla descronologizado. Muchas veces, según Doležel (1999, p. 52), estas digresiones expuestas están dentro del texto ficcional; no obstante, expresan opiniones (creencias) sobre el mundo real; estas provocan un distanciamiento con la historia narrada. Ejemplos notorios de esta digresión se visibilizan en *La ciudad y los perros* cuando se oculta momentáneamente la autoría de algunos monólogos protagónicos, al igual que la generada por Alberto y el Jaguar al presentárselos al final de la novela (ya con más edad), por lo que se proyectan hacia un tiempo considerable, que abarca el término de sus etapas escolares.

4.1.1.2.2.4.4. Con respecto a las velocidades narrativas, Enrique Páez (2001, p. 356) alude a Gérard Genette con su texto *Figuras III*, en el que propone cuatro tipos de velocidades narrativas: la elipsis, la pausa, la escena y el resumen.

4.1.1.2.2.4.4.1. La elipsis (Páez, 2001, pp. 172-173) es la omisión de un período de tiempo (agujeros temporales), que puede consistir en obviar acontecimientos de la narración que se recuperan en la retrospección. Un hecho que no se narra en *La ciudad y los perros* es si el Esclavo practicó alguna vez la violencia física o verbal contra cadetes del Leoncio Prado que cursaban rangos inferiores al suyo.

4.1.1.2.2.4.4.2. La pausa es la descripción de objetos, personajes o lugares. Asimismo, se trata del cambio de una escena por otra, para dejar la primera inconclusa. La finalidad que tiene la pausa es retardar el avance de la historia. Un ejemplo concreto del libro es en la última participación del Poeta, cuando este personaje ya no cuenta con ni una función más para desarrollar en la novela, y su aparición se dedica tan solo a una mera descripción sin intensidad.

Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos, si miraba fijamente una de esas fachadas de ventanales amplios, que absorbían y despedían el sol como esponjas multicolores. Bajo la ligera camisa de seda su cuerpo transpiraba. A cada momento, tenía que limpiarse el rostro con la toalla. La avenida estaba desierta y era extraño: por lo general, a esa hora comenzaba el desfile de automóviles hacia las playas. Miró su reloj: no vio la hora, sus ojos quedaron embelesados por el brillo fascinante de las agujas, la esfera, la corona, la cadena dorada (Vargas, 2012a/1963, p. 447).

4.1.1.2.2.4.4.3. La escena se conforma con los diálogos de los personajes, distinguidos por su estilo directo —se reconoce quién es el propietario de la voz enunciada—. Ejemplos evidentes son notorios en las

conversaciones cotidianas de los cadetes del Colegio Leoncio Prado, como cuando el negro Vallano habla con el Poeta.

—Poeta —gritó Vallano—. ¿Tú has estado en el colegio La Salle?
 —Sí —dijo Alberto—. ¿Por qué?
 —El Rulos dice que todos los de La Salle son maricas. ¿Es cierto?
 —No —dijo Alberto—. En La Salle no había negros (Vargas, 2012a/1963, p. 161).

4.1.1.2.2.4.4.4. El resumen es lo sucedido en el tiempo. En la novela de Vargas Llosa, se alude a esta modalidad cuando se cuentan escenas que no se requieren traer al presente con descripciones, detalles, diálogos, ni personajes; simplemente, se narran para tratar de completar una característica en los protagonistas. En el caso que se cita a continuación, se intenta mostrar una configuración más amplia de Ricardo Arana (saber si el Esclavo ha empleado la violencia alguna vez, aunque el texto no precise cómo), al ser interrogado por el Poeta.

¿Tú no has peleado nunca, no?
 —Solo una vez —dice el Esclavo.
 —¿Aquí?
 —No. Antes (Vargas, 2012a/1963, p. 26).

4.1.1.2.2.4.5. La frecuencia narrativa es definida por Gérard Genette (1989, p. 172) como la repetición entre relato y diégesis; es decir, lo rutinario y lo monótono se insertan en el plano de lo esperado, ya sea de forma ordenada o desordenada, aunque con la intención de configurar una acción de la mejor manera. Esta técnica literaria se observa de una forma adecuada en *La ciudad y los perros*; un momento representativo es cuando Alberto Fernández es referido con el sobrenombre de Poeta: determinación que se ha conseguido por

su actuar peculiar, tal como se representan en los siguientes ejemplos comunes y reiterantes.

Primer ejemplo

—¿Tú vas a ser un poeta? —dice el Esclavo.

—¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero [...]. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos. Pero eso no quiere decir nada (Vargas, 2012a/1963, p. 27).

Segundo ejemplo

—¿Puedes prestarme veinte soles?

—Veinte soles, sí.

Alberto le da una palmada en el hombro. Dice:

—Formidable, formidable. Estaba sin un centavo. Si quieres, te puedo pagar con novelitas (Vargas, 2012a/1963, p. 31).

Tercer ejemplo

¿No tienen una novelita? ¿Y si traemos al Poeta a que le cuente una de esas historias que engordan la pichula? (Vargas, 2012a/1963, p. 38).

Cuarto ejemplo

«Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos [...]». Alberto se quedó mirando la frase, tratando de calcular sus posibilidades eróticas, y la encontró bien. El sol atravesaba los vidrios manchados de la glorieta y caía sobre él, que estaba echado en el suelo, la cara apoyada en una de sus manos y en la otra un lapicero suspendido a unos centímetros de la hoja de papel a medio llenar (Vargas, 2012a/1963, p. 163).

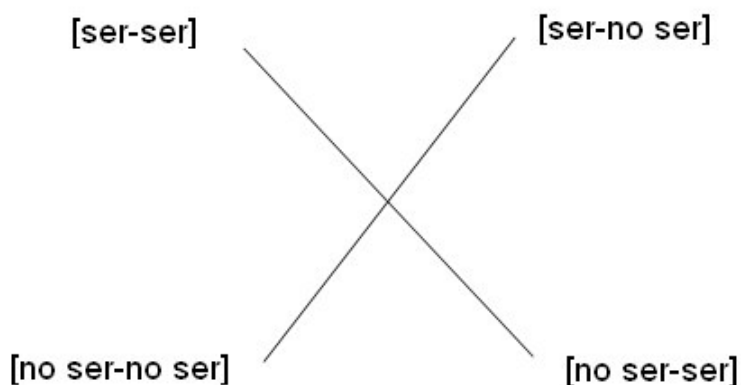
Quinto ejemplo

«Poeta, hazme una poesía a esto» le dijo el negro Vallano y se agarró la bragueta. «Ahorita te la hago», dijo el Poeta, «déjame que me inspire». Y al poco rato nos la recitaba: «El pipí, donde Vallano, tiene la mano, parece un maní». Era bien fregado, sabía hacer reír a la gente, a mí se me prendió muchas veces y me daban unas ganas de machucarlo. Hizo buenas poesías a la Malpapeada, todavía tengo una copiada en el cuaderno de literatura: «Perra: minetera eres, y loca; ¿por qué no te mueres, cuando el Boa te la emboca entera?» (Vargas, 2012a/1963, pp. 306-307).

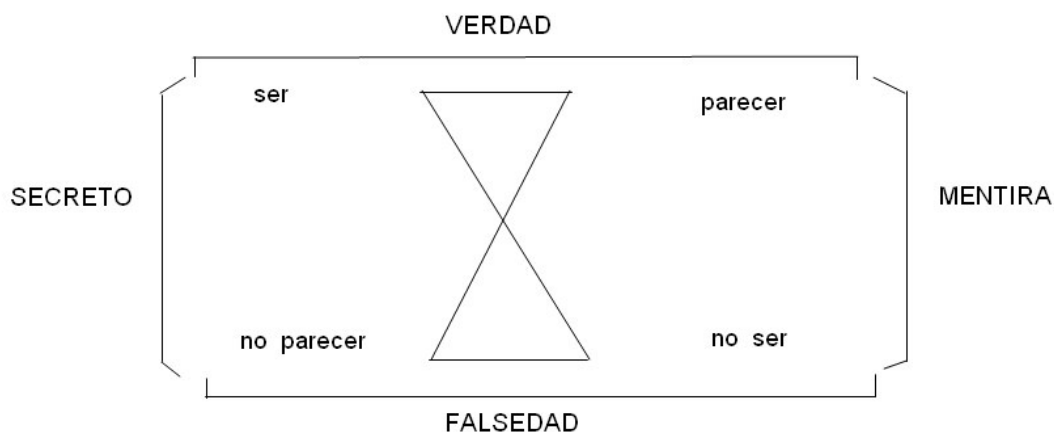
4.1.2. Mario Vargas Llosa: autocrítico de *La ciudad y los perros*. Composición estética (forma). El narrador

Considerando la semiótica de Desiderio Blanco y la definición que tiene Paul Ricoeur sobre la representación de un objeto, se puede cuestionar la teoría literaria que propone Vargas Llosa y la asociación resultante con la parte creativa. Con ello, se verá que no se refiere simplemente a una muestra fidedigna de la teoría en *La ciudad y los perros*, sino que se aborda de diversas reconfiguraciones técnicas hechas en la novela, lo que provocará que se califique esta obra como excluyente de toda teoría autorial, y sea percatada como un objeto dinámico, mutable e incompleto.

En el siguiente gráfico, se aprecian estas relaciones y estas contradicciones que permitirían la oposición o la similitud de dos elementos analizados.



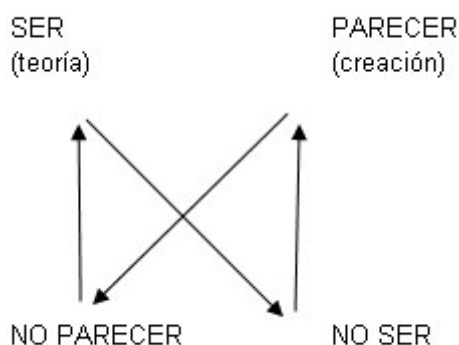
El modelo que se presenta es el de la veridicción (Blanco, 2003, p. 124). Con ello, se aprecia que las distinciones son radicales: se refiere a «ser» o «no ser». Ahora, al tratarse en función del segundo, podría señalarse que al no existir identificación con el elemento que sí está bien definido, se construye el término del parecer, sin dejar de ser el «no ser». A continuación, se muestra el cuadrado semiótico de la modalidad veridictoria (Blanco, 2003, p. 126) para corroborar aquella definición.



Paul Ricoeur (1995, p. 460) sostiene que la verdad señala la conjunción del ser y el parecer; la falsedad, la del no parecer y el no ser; la mentira, la del parecer y el no ser; y el secreto, la del ser y el no parecer. Con respecto al engaño, plantea que es el hacer persuasivo, que consiste en transformar la mentira en verdad («hacer pasar por...»); es decir, en presentar y hacer

aceptar lo que parece, aunque no sea como lo que parece y es. La ilusión es este hacer interpretativo que responde a la mentira; es aceptada como un contrato con el remitente falaz. De esta manera, el engañador, en cuanto función actancial («el que se hace pasar por otro»), es susceptible de una definición precisa en el plano de la veridicción.

Ahora, el problema surgiría con la ubicación de la teoría y la creación del autor en relación con el ser y el parecer, ya que *La ciudad y los perros* (1963) no tiene antecedentes teóricos escritos por el mismo autor; en consecuencia, se pondría en duda qué es primero en él, ¿la teoría o la novela? Mas por convención someteré el primero al segundo, debido a que la teoría enfoca objetivamente los patrones concurrentes en la obra de Mario Vargas Llosa, y la novela no sería más que la representación objetiva de aquel postulado; sin embargo, en el análisis, se verá que esto es totalmente falso.



Con el siguiente esquema, pretendo demostrar que *La ciudad y los perros* no corresponde a la teoría literaria que instala Mario Vargas Llosa, puesto que al asimilarse la parte de la creación al «parecer», de lado con el «no ser», implicaría que la novela se excluya totalmente de la objetividad teórica, desarrollada por el autor, y se cuestione por sus planteamientos falsos

e incompletos. Al no existir una reciprocidad teórica y negarse su contenido, induciría a que la configuración de la novela sea totalmente mutable y dinámica, lo que supondría observar dos instantes.

a. En el primer instante, se vería un proceso que estaría conformado por tres etapas continuas hasta el final, para cada técnica empleada por Vargas Llosa.

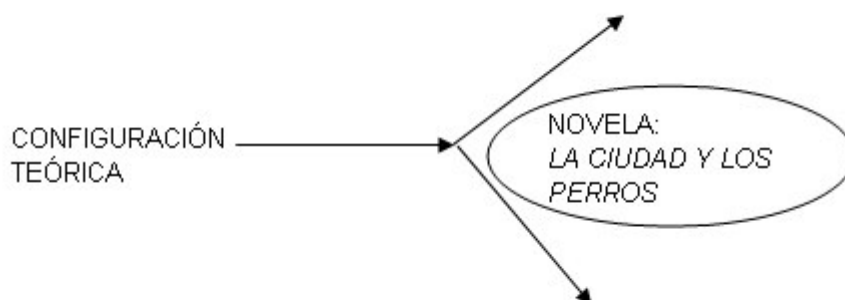
I. La configuración: en la que se domina las particularidades teóricas sobre un determinado aspecto.

II. La desconfiguración: que sería la destrucción de lo ya construido, para llegar a un estado cero.

III. La reconfiguración: la cual se caracterizaría por volver a construir la misma técnica, con la diferencia de que ya se conoce cómo será; sus efectos no serán semejantes y su impacto variará dependiendo del lector.



b. En el segundo instante, simplemente, se observaría que la teoría que articula Vargas Llosa en sus libros no corresponde a la novela *La ciudad y los perros*, porque son incompletas en tanto funciones.



Estos fundamentos nos remiten a reformular algunos conceptos que construye el propio autor con respecto a lo que piensa y define en torno a determinadas nociones literarias, tales como las significaciones del escritor, el narrador, el narrador omnisciente, el narrador personaje, los personajes, los modos narrativos y las técnicas literarias. Todos estos enfocados desde la percepción de Mario Vargas Llosa y confrontados por el grado de certeza que se observa en *La ciudad y los perros*.

4.1.2.1. El escritor

Cada escritor crea sus propios precursores, ya sea a través de experiencias personales o culturales, que se obtienen también de las lecturas (Vargas y García, 1991/1967, p. 24) —para Vargas Llosa, William Faulkner era y es el paradigma del novelista—. Añade sobre el punto, que se aludiría a un saqueo de la realidad cultural; a ello, Cyril Connolly lo llamaría el «plagio inconsciente» (Vargas, 1971a, p. 204); y es por parte de esta acumulación intelectual o este seguimiento de patrones ya establecidos que el escritor plantea la especialización. Vargas Llosa (2002/1990, p. 385) señala que esta trae provechosos beneficios, ya que permite profundizar en la exploración y la

experimentación, y es, además, el incentivo del progreso; por el contrario, tiene una contraparte: a medida que transcurre el tiempo de adoctrinamiento, se presiente la eliminación de los organismos vitales de la sociedad que permiten la coexistencia, la solidaridad y la comunicación. Quien se especializa en exceso termina perteneciendo a un grupo cerrado, hermético, particular y solipsista que se encarga del tecnicismo del lenguaje, por lo que su alcance al público será mínimo y desintegrado, y dirigirá su recepción tan solo a cierto sector cultural parcializado. En otra ocasión, señalará que la especialización regulada se representará en el texto dependiendo de la libertad del autor, pues es Vargas Llosa (Coágula, 2004, p. 114) quien especifica no haber tratado de identificar a un público ni imaginar quiénes lo leerán, a causa de que su único lector sería él mismo.

- Afirmación: se evidencia la especialización en la parte formal y lingüística.
- Negación: la especialización, en cuanto documentación, no inicia de un estudio hermético, sino es causa del recuerdo, puesto que Vargas Llosa estudió en ese colegio; por lo tanto, no habría que hacer más que recurrir a la evocación y la transformación de esas vivencias almacenadas en su memoria.

Para Vargas Llosa (Coágula, 2004, p. 201), los buenos escritores inventarán prodigios o tan solo describirán la vida ordinaria, pero los más grandes realizarán ambas hazañas. Un novelista común creará sobre la base de algo, mientras que el novelista total creará en función de todo. Y esta

negación de imposibilidad es la que irá construyendo el escritor, adoptando de forma análoga la idea de que él es «el suplantador de Dios» (Vargas, 1971a, p. 86). Será totalmente libre únicamente en la forma —a esta característica, Vargas Llosa le toma mucha importancia, debido a que él piensa que una historia bien contada es producto del buen uso y el predominio de la técnica y el tratamiento—, ya que él encuentra un factor que lo asocia con cierta demanda social: la necesidad de escribir experiencias negativas de la realidad. Asimismo, el tiempo en el que se enuncia está relacionado, pues el público quiere leer temas con los cuales se identifique un problema y, a la vez, se sienta comprometido; es más, pasado el tiempo, la obra puede resultar algo extraña para el autor, porque el desvínculo y la lejanía con la misma, durante el transcurso, genera el hallazgo de muchas imperfecciones, tal como confiesa Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 100) al sucederle este caso peculiar con *La ciudad y los perros*, tiempo después de publicarla.

El escritor emplea, hábilmente, elementos autobiográficos para disimular, enmascarar y disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe, por encima de la creación. Vargas Llosa (1984, 12 de agosto, p. 4) afirma que lo escrito parte de la memoria y, por lo tanto, será la experiencia aún viva la estimulante para la imaginación.

- Afirmación: el mundo militar y el hecho de que los personajes recurran a los prostíbulos delatan ciertas vivencias tergiversadas que el propio autor vivió, con la diferencia de que intenta colocarse en un plan de vencedor.

- Negación: si bien es la violencia la que critica el autor, el asesinato se desligaría de toda representación autobiográfica; a causa de que, en su etapa de adolescente, no presencié una injusticia similar y cercana a su colegio ni fue partícipe de bandas criminales.

La novela, para Vargas Llosa (1974, julio, p. 2), está íntimamente asociada con la representación, que es la realidad. Esta como modelo consta de dos partes (Vargas, 1971a, pp. 497-498): la real objetiva, que se relaciona con lo histórico y lo social, además de verse en los niveles de lo individual, lo familiar y lo colectivo. El otro, basado en lo subjetivo, es decir, todo lo referente a lo real imaginario, como lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico. Más aún, la idea de realidad es de carácter ambiguo y contradictorio; en consecuencia, varía en función del lector y los tiempos que transcurren. El lector irá descubriendo la realidad total, a través de la lectura, al transitar por dos movimientos simultáneos y complementarios: el de lo real objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y el de lo particular a lo general (y viceversa). Vargas Llosa señala que de esta doble dinámica surge la totalidad.

El autor pretende mostrar una idea global de aquella realidad y, con la intención de representarla totalmente, la construye de una forma tan vasta como la real; es decir, instaura el proyecto de la totalización. De la misma manera, hace alusión a Vargas Llosa (2002/1990, p. 57) al mencionar que la buena literatura, al abarcar los mayores elementos posibles, impregna mitos e imágenes que trascienden a lo largo de los años (ya sea en la historia o la arquitectura) en ciertas ciudades. Otra característica es la planificación de la

sociedad utópica, pues, debido a ella, todo está bien regulado y nada resulta ser producto del azar o el accidente, ni un integrante de ese universo escapa de aquella vida —si algo ocurre en la realidad real, sucedería, igualmente, en la ficticia; puesto que se trata de una dualidad sistemática—. El autor (Vargas y García, 1991/1967, pp. 41-42) prefiere esos patrones para las construcciones de sus novelas: aquellos que parten de una realidad concreta y no la obvian —la literatura evasiva sería para él menos importante y algo insignificante.

- **Afirmación:** existe la idea de evidenciar la totalidad al mostrar un espacio urbano, que es el de los jóvenes estudiantes cuando están fuera del Colegio Militar y la exposición de su escuela con su diversidad sociocultural y étnica.
- **Negación:** no existe una representación sociopolítica en esta novela ni se extiende al exterior, desde ese colegio, la coyuntura castrense.

En otra oportunidad, Vargas Llosa (1971a, p. 87) indica que los temas de las obras son los demonios de la vida del escritor, por lo tanto, no existirán tópicos buenos ni malos: lo único que denotaría su efectividad sería el abordaje respectivo. El autor ha notado que un tema recurrente y aprovechado en toda la literatura narrativa es el de la marginalidad.

4.1.2.2. El narrador

El narrador, para Mario Vargas Llosa (Coágula, 2004, p. 155), es una invención generada a partir de un personaje real, que es el propio autor.

También, es considerado como la primera realidad de la novela. Dentro de ella, aparecen personajes que él crea por una parte. La descripción ejercida por él intenta construir una rutina por medio de la repetición de acciones; por eso, hay un repliegue en lo subjetivo: uno de los rasgos del narrador (Vargas, 2002/1990, p. 82); otro es el de desaparecer en las conciencias de los personajes (busca transubstanciarse con ellas). Se desarrolla a un narrador caudaloso, excepcionalmente discreto y traslaticio, que no deja que el lector, mayormente, ejerza la adivinación y la intuición, porque él mismo completa todos los espacios vacíos: lo dice todo y convence de esta ilusión narrativa al lector; a la vez, evita hacerse notar e interviene con reiterancia de una intimidad a otra, con mucha precaución, pues no debe delatarse.

- Afirmación: hay presencia de narradores que abordan pensamientos y acciones.
- Negación: el lector queda desligado de una lectura tradicional, a causa de que los múltiples narradores permiten que él forme distintos criterios sobre quién mató al Esclavo y quién es realmente el que frecuenta más a Teresa (el Jaguar, el Poeta o el Esclavo), ya que se obvian los nombres de estos tres protagonistas en determinados períodos de la novela.

4.1.2.3. El narrador omnisciente

El narrador omnisciente no se incluye en el mundo narrado: él se halla exterior a este, no se encuentra en ni una realidad ficticia; sin embargo, a la

vez, es ubicable en todas partes y se desplaza sin obstáculos a través del tiempo. Habla desde la tercera persona en singular. Vargas Llosa (2002/1990, p. 202) argumenta que este narrador presencia y relata con igual destreza lo que sucede en el mundo exterior y la intimidad de los personajes (recuerdos, sentimientos, sensaciones e ideas), con la finalidad de afincarse, lo más posible, al lector y el personaje.

- Afirmación: se puede percibir una movilidad inherente que permite identificar las acciones y los pensamientos de los personajes.
- Negación: no existe un solo narrador omnisciente; cada protagonista está dotado de una voz que trata de conocer libremente el pensamiento de los demás, aunque no pueden saberlo del todo, porque se configuran más como personajes independientes. El narrador omnisciente, en este caso, no sería más que el autor, visto como sujeto creador de *La ciudad y los perros*.

Para Vargas Llosa (2002/1990, p. 184), existen dos modos de narrador omnisciente: el relator invisible y el narrador filósofo.

a. El relator invisible emplea la tercera persona del singular por una ausencia locuaz, que es difícil detectar. Su invisibilidad la logra mediante la recurrencia de la objetividad (las acciones de los personajes) y la carencia de subjetividad (no quiere demostrar; solo, mostrar: no revela pensamientos ni reacciones en torno al mundo narrado). Vargas Llosa (2002/1990) añade lo siguiente: «Esta invisibilidad exige del narrador una actitud impasible frente a lo

que narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias» (p. 186). El lector piensa que el relator invisible no existe: tiene la sensación de que la materia narrativa se autogenera en ese instante y se instala como comienzo y fin de sí misma.

b. El narrador filósofo (Vargas, 2002/1990, pp. 189-192) se encarga de dictar sentencias, reflexiones o conclusiones morales; expresa la ideología de una comunidad.

- Afirmación: el narrador invisible y el filósofo se presentan en los monólogos de muchos personajes.
- Negación: puede identificarse la propiedad de esas voces para almacenar las características que son distinguibles de cada uno.

4.1.2.4. El narrador personaje

El narrador personaje o en tercera persona es el denominado narrador impersonal (Vargas, 2004, p. 47). Esta entidad se encarga de producir una sensación de que la historia contada es autosuficiente y se genera a sí misma, sin intervención de nadie. Vargas Llosa encuentra dos tipos de narrador personaje: el plural y el singular. El primero alude al misterioso *nous* (Vargas, 2007a/1975, p. 182), pues su identidad resulta algo indirecta, ya que se refiere a varios personajes (el plural) y no a la propiedad de uno solo. El narrador personaje singular (Vargas, 2007a/1975, p. 192) se caracteriza por su propia

voz en determinados instantes, ya sea por el diálogo y el monólogo, mas no por la descripción, sin la mediación del narrador omnisciente.

- Afirmación: se crea una idea de que el narrador, al igual que el autor, conoce la historia.
- Negación: el narrador personaje no relata una historia autosuficiente totalmente, se rige a explicar hechos determinados que están en la novela; por lo tanto, sería, más bien, una historia que se preside por las leyes de la causalidad.

4.1.2.5. Los personajes

Para Vargas Llosa (2007a/1975, p. 135), son entidades individuales que se asimilan a los referentes que se desarrollarán, sobre todo, a sujetos descritos como conjuntos compartidos y generales, pero no como particulares y privativos. Esta descripción conlleva que ellos adopten un carácter uniforme e idéntico, es decir, una naturaleza indiferenciable, por la que los sujetos son cosificados y los objetos, humanizados. Estos últimos constituirían una sociedad paralela, según el autor de *La ciudad y los perros* (Vargas, 2007a/1975, p. 131), que representa clases e intereses.

Los personajes quieren satisfacer sus deseos, instintivamente, sin faltar a las convenciones sociales; por ejemplo, Vargas Llosa (Coágula, 2004, p. 154) señala que el teniente Gamboa sería un hombre justo, recto y convencido de que el cumplimiento estricto de la ley y el reglamento lo orientarían hacia

una mejora en la sociedad. Es la recurrencia por la formalidad la que justifica o invalida su percepción del mundo, además de mostrarle un sentido a sus actos; no obstante, para hallar el valor de lo bueno, es necesaria también la presencia de lo malo; por eso, los personajes presentados transitan constantemente entre calificaciones éticas óptimas y descalificaciones por las que su honra se pone en riesgo (Vargas, 2004, p. 27).

Hay dos formas de reconocer la configuración de los personajes, las cuales se obtendrían por medio del habla y sus acciones.

a. El habla define la procedencia y la educación de los personajes, dentro del espacio social, en donde se ha insertado, caracterizado por su diversidad étnica y el empleo de diversas modalidades del lenguaje, como el uso de las jergas (Vargas, 2002/1990, p. 71). El autor especifica al respecto lo siguiente: «El lenguaje es una fuente inagotable de felicidad, el instrumento primordial del rito, la materia con que se fabrican las fórmulas: él embellece o afea los actos, él funda los sentimientos» (Vargas, 1972b, p. 28).

b. Las acciones (Vargas, 2002/1990, p. 71) enriquecen las atmósferas y contribuyen a enfatizar la impresión del mundo real. Estas se condensan, se precipitan y se multiplican en un hecho desmesurado, para que después se vuelva a esa tranquila y metódica periodicidad.

Las técnicas empleadas para priorizar la caracterización de los personajes se sirven de los siguientes recursos:

a. En primer lugar, se halla el monólogo (Vargas, 1971a, pp. 237-238).

Este se encarga de revelar la intimidad y no las acciones. Se produce cuando la distancia entre el narrador y el personaje se va alternando y remplazando, para manifestar un pensamiento inherente. Caso similar es el del monólogo interior, por el que un narrador personaje (Vargas, 1971a, p. 83) (quien narra desde la primera persona gramatical) expone directamente las modulaciones de su conciencia, ya sean de forma coherente o ilógica.

b. En segundo lugar, se encuentra el uso de reiterativos (Vargas, 1971a, p. 605); entre ellos, las palabras o las frases. Estos permiten una comunicación con lo oculto y la evocación retrospectiva de voces rítmicas que retornan. Esta forma de narrar provocaría un encanto en el lector y una manera peculiar de caracterizar e identificar a los personajes.

c. En tercer lugar, se evidencia el tema del doble. Este ha sido señalado por Vargas Llosa (2007a/1975, p. 162), el cual tiene su origen en el desdoblamiento constante que la vocación narrativa trae implícito. La duplicidad puede ser compartida en la realidad ficticia por dos personas y generar diversas apariencias. Además, señala que los objetos dobles adoptarían una dinámica azarosa si la duplicación no fuera, también, rasgo de otros dominios de la realidad ficticia.

- Afirmación: en resumen, cada personaje posee diversos factores que los distingue unos de otros.

- Negación: por el hecho de que Vargas Llosa quiere representar personajes que viven en un mismo espacio (el Colegio Militar), se desarrollan bajo una exigencia militar particular (de opresión y combate); pues ellos cuentan con casi amistades semejantes y atraviesan por una edad coetánea. Todo ello provoca, de manera ordinaria, la sensación de estar leyendo el monólogo de un personaje idéntico, mientras que se trata de un doble, interiormente, como ocurre con el Poeta y el Jaguar.

4.1.2.6. Los modos narrativos

Mario Vargas Llosa los define como objetividad, persuasión, tiempo y ficción. Estas nociones se pondrán a prueba con su primera novela escrita, con la finalidad de hallar similitudes y distinciones.

4.1.2.6.1. La objetividad

El autor (Vargas, 2002/1990, p. 61) sostiene que la objetividad es una técnica narrativa o un efecto que se produce de esta al originarse una proyección del mundo exterior respecto a lo narrado. Para el lector, esta aparece como un objeto autosuficiente e impersonal, sin nada que lo retenga y lo subordine a algo ajeno de sí mismo. La objetividad (Vargas, 1971a, p. 154) prevalecerá a nivel de la realidad; por lo tanto, toda representación arbitraria (como cuando el narrador se invisibiliza) o subjetiva (monólogos o diálogos íntimos) será eludida. Vargas Llosa precisa en *La orgía perpetua* (2007a) lo siguiente: «La técnica de objetividad está encaminada a atenuar al máximo la

inevitable “imposición” que conlleva toda obra de arte» (p. 227); es decir, esta técnica literaria tendrá la función de hacernos creer que podría referirse al arte como un elemento y un hecho de la realidad, la cual se expresaría y se describiría de innumerables formas. Lo que importa al autor, sobre la base de este tema, es que el narrador debe hacer sentir al lector que es víctima de una manipulación retórica.

- **Afirmación:** es oportuna la representación de un colegio real en la novela, al igual que el método como se forman los estudiantes. Esto conduce a que el lector se subordine a la lógica de la historia.
- **Negación:** es imposible distanciar la subjetividad en estas acciones, porque el incentivo de que se realicen no proviene más que de la intimidad de los personajes y la inquietud del autor.

4.1.2.6.2. La persuasión

La palabra escrita supera la capacidad de fabular y convertir la realidad en irrealdad, por tener ese carácter meramente informativo. Es a un objeto al que aludirá directamente (Vargas, 2007a, p. 176), con la intención de generar un efecto de precisión y exactitud, por medio de recursos estilísticos que enfatizan lo visual y lo táctil que infiere el lector en un texto.

Para el autor, toda novela es un mundo convencional, y la historia toma importancia, puesto que el lector acepta aquellas condiciones que la configuran (Vargas, 2004, p. 35). Una vez creado el mundo objetivo, es importante la

perspectiva que le atribuye el lector, ya que esta puede perturbarse y distraerse por diversos factores; muchos de ellos son los provenientes del estado de ánimo que deforman o reforman la comprensión absoluta del texto, como cuando interfieren los recuerdos, las impresiones, los sueños y las fantasías que suscitan de forma extratextual en las mentes de los lectores (Vargas, 2002/1990, p. 81). Sin embargo, toda la responsabilidad no es del lector: el mismo narrador también podría estar dentro de aquel error, pues la lectura debe hacerle vivir una ilusión, que logrará únicamente al decir la verdad (característica estética necesaria para toda buena obra literaria); mientras que una novela mal construida sería incapaz de conseguir aquella superchería, a través de la mentira. A esta interferencia, Vargas Llosa (1984, 12 de agosto, p. 5) halla una solución, a causa de que sostiene que el éxito de una ficción se vale de la propia capacidad de persuasión, la fuerza comunicativa de su fantasía y la habilidad de su magia. Aquellas pautas se representan en el vigor y la construcción de sus personajes, junto a la sutileza de su anécdota, la prosa y la técnica que emplee, mas no tanto de su valor documental y testimonial que ofrece con respecto al mundo real. Lo importante es, entonces, la creación de un mundo propio, con la capacidad del narrador de persuadir por parte de una verdad y una autenticidad que se evidencien mediante aquellas experiencias que el lector identifique sentimentalmente como propias o ajenas, con la finalidad de comprender mejor la realidad (Vargas, 1984, 12 de agosto, p. 6). El artificio retórico no debe fallar, pues si no hay ilusión, tampoco habrá novela, tal como se diría bajo una concepción antibrechtiana del arte enajenante.

- Afirmación: las imágenes creadas por los protagonistas o los narradores permiten que la persuasión en *La ciudad y los perros* se cumpla a través del autor y, en especial, en uno de los personajes, el Poeta, quien se encarga de generar un efecto de verosimilitud y lividez, por medio de sus novelitas pornográficas.
- Negación: si se hace referencia a la persuasión, el autor tendría que eliminar pasajes que no conducen hacia lo funcional o lo productivo, como la participación del Boa o algunos juegos que realiza el Poeta con sus amistades fuera del colegio.

Vargas Llosa (1971a, p. 328) encuentra el humor como herramienta que permite la persuasión, y lo clasifica en dos instantes por los cuales se presenciaría.

a. Humor de situación o asunto: proviene de las acciones de los personajes, como las ocurridas al Esclavo por los integrantes del Círculo.

b. Humor de expresión o forma: procede del habla de los personajes, como el trato de los estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado.

- Afirmación: los diálogos y las bromas permiten identificar quiénes son los de carácter débil y cómo es que la ridiculización hacia ellos los coloca en un momento risible.
- Negación: no es creíble plantearse la presencia del humorismo cuando existe de por medio un asesinato, junto a diversos y constantes daños

físicos y psicológicos que se hacen a los alumnos que recién ingresan, como también, a quienes no son demasiado fuertes (un ejemplo, el Esclavo).

4.1.2.6.3. El tiempo

Mario Vargas Llosa (2007a/1975, p. 166) señala que el tiempo, la cronología, la palabra y el narrador conforman una inquebrantable unidad; si es que se presenta su separación, será totalmente artificial; con ella, la ficción provocará efectos psicológicos: producirá la ilusión de verdad y fingirá la vida misma.

Las novelas tienen organización, principio y fin, causa y efecto; el modo de manejarlas (con detención o aceleración) revela el carácter de ese tiempo creado. Vargas Llosa (2002/1990, p. 19) distingue que ese orden es una invención, un añadido del novelista y un simulador que aparenta recrear la vida, cuando en verdad solo la rectifica.

En *La orgía perpetua*, el autor propone algunos tipos de tiempos usados en la narración.

a. El tiempo singular o específico (Vargas, 2007a/1975, p. 167): es el que inaugura y clausura la historia.

b. El tiempo circular o repetitivo (Vargas, 2007a/1975, p. 170): es el empleado por el narrador para intercalar hechos singulares con otros, de manera reincidente, con la intención de formar una costumbre. El tiempo verbal típico de este plano es el imperfecto del indicativo.

c. El tiempo inmóvil o la eternidad plástica (Vargas, 2007a/1975, pp. 174-177): con este, el tiempo se torna volátil —propio de la filosofía de la realidad ficticia—, ya que la acción desaparece, y, por lo tanto, todas las entidades que conforman la realidad textual quedan inmovilizadas y sustraídas a un instante eterno. Nada se mueve, el tiempo no transcurre, todo es materia y espacio, como en un cuadro.

d. El tiempo imaginario (Vargas, 2007a/1975, pp. 177-178): es de carácter subjetivo, pues su existencia es posible, a causa de que el sueño, el deseo o la ilusión intervienen; el narrador se distancia totalmente de aquella escena.

- Afirmación: el tiempo representa una idea subjetiva de cómo pueden manejarse las técnicas para acortar, pausar, suspender o alargar una historia.
- Negación: no existe tiempo real en la novela, tampoco se puede hacer referencia a una unidad en torno a la cronología, el lenguaje y el narrador, puesto que lo que transcurre no es lo mismo durante la lectura que cuando se enuncia, por más que trate de sincronizarse (una breve elipsis altera ya el tiempo).

4.1.2.6.4. La ficción

Es un suceso transitorio de la vida, en la que el traslado a ese mundo textual es una metamorfosis, según Vargas Llosa (2007a/1975, p. 21). Esta se logrará a través del uso de la palabra y el respeto a las cosmovisiones convincentes ya establecidas; violentarlos contrarresta el encantamiento, su autonomía, su libertad, su composición y su conexión con el mundo real. Una ficción lograda (Vargas, 1971a, p. 237) tan solo se alcanzará al combinar formas e ideas (morales, históricas, sociales y humanas), representaciones y experiencias de realidades que el lector puede identificar en su vida.

La ficción es un arte de sociedades por la cual la fe experimenta una crisis; cuando esto sucede, la vida parece desligarse de los paradigmas que la sostenían, y se vuelve un caos; para Vargas Llosa (1971a, p. 6), ese es el instante privilegiado para la ficción. También, esta irrealidad aparece de lo mediocre, siempre y cuando, el creador le atribuya cierta excepcionalidad y la transforme en una experiencia privilegiada y única.

- Afirmación: la ficción es un proyecto de una posible realidad engendrada y transformada de la experiencia, como ocurre con la historia de *La ciudad y los perros*.
- Negación: el surgimiento de una historia ficcional no cuenta con una explicación única; el hecho de que Vargas Llosa afirme que tendrá que emerger solo de la realidad es refutable, pues esta puede ser totalmente excluyente de ese universo, como el vacío mismo; es decir, la

separación establecida entre el corte de un segmento narrativo y otro; es más, a partir de lo no conocido, se originará la ficción.

4.1.2.7. Las técnicas literarias

Vargas Llosa construye algunas definiciones sobre los conceptos de estilo indirecto libre, elemento añadido, dato escondido, cajas chinas, vasos comunicantes y muda o salto cualitativo. Todas estas nociones se explicarán brevemente, según la concepción del autor, para que se constaten con la obra analizada.

4.1.2.7.1. El estilo indirecto libre

Vargas Llosa lo conceptualiza como la narración efectuada mediante un narrador impersonal y omnisciente; es decir, desde una tercera persona gramatical, que se coloca en un punto de vista tan cercano al personaje (Vargas, 1971a, p. 196), que provoca la impresión, por momentos, que quien habla es el propio personaje, y no el narrador; aquello produce confusiones y ambigüedad con el reconocimiento de uno (el narrador omnisciente se volatiliza); por eso, el estilo indirecto libre consigue una vía de ingreso hacia la interioridad y la intimidad del personaje de forma lógica, y se observa en la narración cuando esta describe directamente el proceso mental de los mismos (Vargas, 1971a, p. 205).

- Afirmación: esta técnica permite ahondar en la psicología de los personajes y sus cosmovisiones respectivas.
- Negación: falla este estilo cuando el narrador omnisciente pretende identificar al personaje, ya que las múltiples voces protagónicas establecen sus limitaciones al manifestarse en primera persona del singular.

4.1.2.7.2. El elemento añadido

Es el reordenamiento de lo real, el cual está basado en aportar y crear algo original y único, sin propósito de informar. Para esta técnica, Vargas Llosa (2007a/1975, p. 165) señala que es decisiva la configuración autónoma de la forma misma (distancias entre la realidad y la ficción, como las leyes sociales y las relaciones interpersonales en el mundo textual), debido a que esta se asocia a los temas, los personajes y la manera como la historia es narrada. Estas características le otorgan autonomía al mundo novelesco y le permite competir críticamente con el mundo real. Esta diferencia con el mundo real le conferirá su originalidad, con la intención de tratar desesperadamente de retrotraer lo vivido para mentirlo mejor, como indica Vargas Llosa (2007a/1975, p. 162). Para él, las ficciones fracasadas reproducirán lo real; en cambio, las logradas lo aniquilarán y lo transfigurarán; pues se refiere a un depósito crítico que el autor inserta en la narración, puesto que la novela no solo será un documento objetivo, sino un testimonio subjetivo que recuenta los motivos de rebeldía personal, en función del mundo y el trastorno provocado por este.

- Afirmación: el texto de Vargas Llosa es autónomo, pues genera un impacto de insatisfacción a los personales del Colegio Militar Leoncio Prado; tanto así que, en la vida real, queman su novela en la explanada, como forma de rechazo total.
- Negación: la crítica permanece explícita por un instante; sin embargo, luego, se oculta en el texto mediante los personajes, porque, al final, el Poeta retira la demanda hecha al Jaguar y se justifica la muerte del Esclavo como un error o una casualidad.

4.1.2.7.3. El dato escondido

Para el autor (Vargas, 1971a, p. 155), es un ocultamiento de información en la narración. También (Vargas, 1971a, p. 279), lo caracteriza de dos modos: el primero consistiría en una omisión provisional (dato escondido en hipérbaton) y el segundo, totalmente suprimido (dato escondido elíptico). Además, añade que este recurso induce a la intriga, sobre todo, si se alude a un narrador personaje, ya que el narrador sería el mismo dato escondido, toda una ausencia, y, en algunos casos, un sobrentendido. Hemingway (Vargas, 1971a, p. 150) se referirá a este proceso como la técnica del *iceberg*: similar a un bloque de hielo que permanece invulnerable, representado en un octavo de la totalidad, mientras que debajo del agua se halla lo restante.

- Afirmación: se mantienen ocultos muchos datos, como las procedencias de los personajes, sus identidades, el tiempo vivido o el culpable del asesinato del Jaguar.

- Negación: la novela se presentaría como una ausencia total de información que se observa desde el inicio y que irá incorporando contenido funcional, poco a poco, hasta completar lo que exige su trama: se precisará o se graduará momentáneamente lo que se desconoce; no habrá dato escondido.

4.1.2.7.4. Las cajas chinas

Mario Vargas Llosa (2002/1990, p. 164) sostiene que las cajas chinas es una de las técnicas más usuales de la novela moderna que se definen por ser las historias que se relatan dentro de otras historias, en las que la conversación entre dos personajes serviría como intermediaria en brindar la información necesaria: no sería el narrador quien se dirija directamente al lector. Según Vargas Llosa (1991b/1969, p. 62), al obrar de esta manera, se genera la ambigüedad en los personajes receptivos o testigos de la información revelada, la complejidad de lo narrado y la multiplicidad de los puntos de vista.

- Afirmación: esta técnica se percata en los diálogos de los personajes, sobre todo, cuando el Poeta le cuenta al Esclavo lo que le ha pasado a Teresa.
- Negación: no sería funcional que las cajas chinas revelen una información importante, pues, muchas veces, la representación técnica que se hace enfatiza el grado de morbosidad (como ocurre cuando el Poeta lee o hace leer sus novelitas porno a los estudiantes del Leoncio

Prado), a causa de que su lectura podría condicionarse a una elipsis textual que sintetiza la idea de la lujuria y la libido.

4.1.2.7.5. Los vasos comunicantes

Para el autor (Vargas, 1971a, p. 322), estos tienen la finalidad de unificar aquello que se presenta de forma extensa y diversa, con la intención de que esas realidades se enriquezcan mutuamente, con modificaciones y retroalimentaciones en una sola articulación.

- Afirmación: algunos segmentos narrativos se relacionan entre sí y permiten conocer la psicología y el pasado de los personajes.
- Negación: no considero que se busque un solo tratado; más bien, muchos pasajes que se insertan en el texto son innecesarios, como cuando el Boa toma el protagonismo como narrador personaje, pues su participación no engrandece ni revela información funcional en la historia de la novela.

4.1.2.7.6. La muda o el salto cualitativo

La muda o el salto cualitativo, según Vargas Llosa (1971a, p. 280), es una técnica literaria que se encarga de provocar rareza, con la separación, el apartado o, de manera insólita, la distinción de los diferentes planos que componen la realidad. Al respecto, añade lo siguiente:

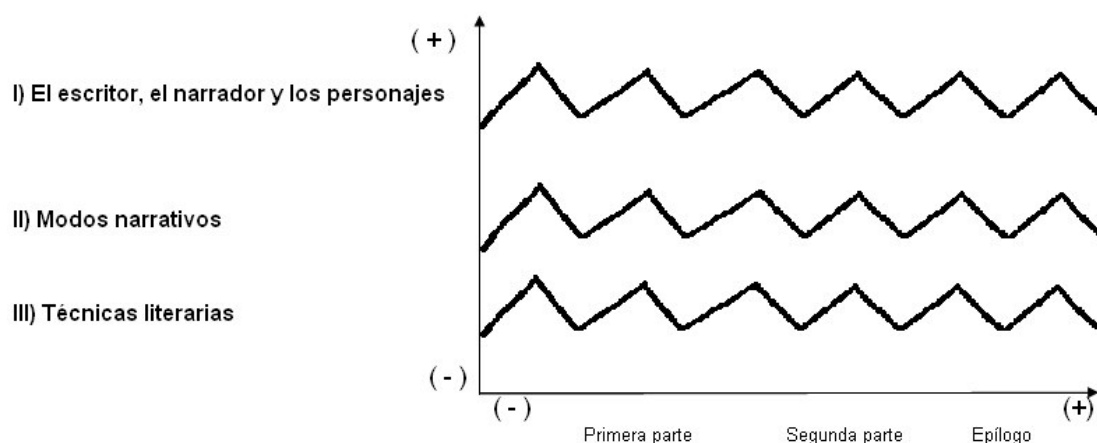
El narrador disimula esos tránsitos, el lector apenas es consciente de la rotación continua de la materia narrativa. Solo registra las consecuencias de esas mudas: la densidad y ambigüedad que impregnan a las acciones, el personalísimo movimiento que infligen a la historia (Vargas, 2007a/1975, p. 167).

En el texto, se aprecia aquel recurso cuando, luego de una extensión en el discurso, se produce una modificación cualitativa que altera el sentido y la linealidad de la narración. En muchos casos, el empleo de las letras en cursiva significa una muda de narrador, es decir, el cambio veloz del punto de vista (Vargas, 2007a/1975, p. 198).

- Afirmación: aquello es posible por el tecnicismo empleado por el autor. Las secuencias no tienen una conexión causal en los propios monólogos. Los diálogos o los apartados inducen a esa impresión.
- Negación: la constante aplicación de la muda genera una frecuencia que el lector puede reconocer, y, al rato, ya sabe que se refiere a un estilo identificable; en consecuencia, estos saltos ya no producirían ambigüedades semánticas, que era la finalidad de esta técnica para el autor.

Ya que las técnicas literarias que plantea Mario Vargas Llosa en sus libros teóricos presentan ciertas incompatibilidades con la narración de *La ciudad y los perros* y al no ser la novela una representación fidedigna de la teoría, hay un tratamiento imperfectamente idéntico, que se sustenta con las reiterativas contradicciones halladas en los vínculos teóricos y creativos.

En el siguiente gráfico, se observa cómo es que se enfocan todos estos parámetros mencionados en relación con el avance de la historia de esta obra literaria.



Con ello, se concluye que la constante aplicación de la parte formal y las variaciones que tiene (estas se desligan de su definición única y original) no permiten la correspondencia absoluta entre la teoría y la representación novelescas.

4.2. El lector y el efecto de recepción

José Luis Martín, Balduino Omaña, Sergio Vilela Galván, Isaac Montero, entre otros, son críticos literarios que han abordado, espontáneamente, este tema del lector y el efecto que se ocasiona durante el proceso de lectura de *La ciudad y los perros*. Por ejemplo, señalan que la historia de la novela no es completa (Martín, 1979, p. 205); en consecuencia, el lector solo confrontaría

con retazos que se le muestra, por ello, lo incitaría a imaginar y construir lo inacabado: forma sus propios juicios sobre lo narrado (esto conduciría a cuestionar la naturaleza de la muerte del Esclavo, al tratar de postular si es que abarcaría un accidente o una venganza mediante el Jaguar; por lo que sería provechoso para el drama y complicado para la intriga); sin embargo, el lector también deberá leer e interpretar la psicología de los personajes, a través de la superficialidad que presentan en sus interacciones: gestos, acciones, reacciones y palabras. Algo importante que señala la crítica literaria es que el lector irá formando un espíritu crítico con respecto a lo literario (lo liberará de los obstáculos que lo retienen y lo configuran como una entidad estática dentro de la novela), lo social (percibirá la realidad por medio de injusticias, maltratos y exigencias que se presentan en ese colegio de la novela) y lo emocional (durante el proceso de creación y lectura de *La ciudad y los perros*, se generará la catarsis en el lector).

Lo que se ha hecho hasta ahora es desarrollar superficialmente los efectos de recepción en el lector, mediante la lectura de esta obra literaria, mas no se ha referido al trasfondo crítico y psicológico que los provoca. Para confrontar esta temática, segmentaré esta sección en dos partes. La primera consistirá en cuestionar la diversidad de posibilidades teóricas e interpretativas que se pueden hallar dentro de la configuración del lector (la catarsis, su espíritu crítico y la arbitrariedad que se producen en su interior en torno a la novela). Como segundo punto, se articulará la configuración del lector a través de los postulados teóricos y críticos del autor, Mario Vargas Llosa, con la

finalidad de presenciar la auténtica composición ética del lector y su entorno social.

4.2.1. El impacto o la catarsis en la lectura: arbitrariedad y espíritu crítico

Los críticos literarios han mencionado algo en función de este tema, como Joseph Sommers, Rita Gnutzmann, José Luis Martín y Sara Castro-Klarén. Ellos enfocan *La ciudad y los perros* como un drama de suspenso, en el que se puede ubicar la presencia de la fragmentación y el efecto de extrañamiento en la lectura; estas características permitirían que se posea una visión transformada, mimética, autónoma y retórica del mundo representado, donde lo primordial sería mostrar al personaje traicionado por culpa de la sociedad misma.

En esta oportunidad, se describirán algunos conceptos teóricos que se vincularían con la explicación de aquel efecto provocado en el lector, a partir de la complejidad de la lectura expuesta en algunos lapsos, para que con ello se tenga una visión más amplia y psicológica de los mecanismos que actúan en ella.

Por lo tanto, se presenciarán definiciones como lector, inmersión textual, sentir, *pathos*, catarsis, pasión, sentido, incompleto y rechazo de la violencia, las cuales se desarrollarán durante el procesamiento de lectura; con la intención de entender aquellos reguladores que permitirían una nueva interpretación del efecto hallado en el lector de esta obra literaria.

4.2.1.1. El lector

Es el receptor del mensaje producido por el emisor (autor), mediante el proceso informativo de la comunicación. También, puede estar implicado, siempre y cuando, sea él quien se deje persuadir por el narrador y cumpla las instrucciones del texto; de esa forma, logrará un modo de existencia virtualizado. Durante la lectura de *La ciudad y los perros*, el lector es testigo de la violencia generada en el Colegio Militar Leoncio Prado; el juicio que se formula, en ese instante o después, será de aceptación o negación del déficit. Ese criterio nos permite hacer referencia, igualmente, a una distinción entre tipo de lectores, ya que el público (concebido como una identidad propia y homogénea) trasciende las individualidades que lo componen; por ello, se provoca la formación de un lector modelo ingenuo (semántico e inactivo con la problemática textual y social) y un lector modelo crítico (quien se construye un criterio ideológico para buscar la forma de contrarrestar el medio afectado).

4.2.1.2. La inmersión textual

Marie-Laure Ryan (2004, p. 127) sostiene que existe una accesibilidad del mundo actual al mundo posible, esta se ocasionaría en el proceso de lectura, exactamente, cuando el lector se ha dejado convencer por los acontecimientos del texto, y los ha asumido como reales. Al conseguir esta falsificación o esta transparencia del medio, se logra la inmersión (Ryan, 2004, p. 213) —al llegar a ese punto, es notoria la producción de una virtualización del lector con respecto al universo textual, puesto que el individuo confronta

con imágenes artísticas, que son simulaciones dinámicas de objetos abstractos del pensamiento, como el espacio, el tiempo, la memoria y la acción—. El lector de esta novela puede lograr la inmersión, porque conoce, en su mayoría, los referentes aludidos (como la idea de un colegio o un militar, que está en conocimiento de un lector común).

4.2.1.3. El sentir

Mario Perniola (2008/1991, p. 29) plantea que actualmente nada es ajeno al sentir en este mundo. Todo se elabora bajo esa estética de la vida sensible, afectiva y emocional, que no se presenta de forma inactiva, debido a que esta irá variando al depender de una selección individual (cada sujeto establece qué posibilidades configurar, como también, cuáles descartar). Así se trate el sentir mundano de forma individual o colectiva, la finalidad que tiene este es el de hacer real aquello que se reproduce y se acepta mediante la atención, la admiración y la simpatía. Por ejemplo, si en una escena de la novela de Vargas Llosa lo que el autor quiere generar es odio, colocará situaciones injustas como los abusos realizados al más débil de los personajes, el Esclavo; no obstante, si pretende provocar una sensación en el lector que esté en compensación con las faltas y la violencia, insertará momentos en los cuales se castigue o se justifique tanta intolerancia (como cuando el Poeta quiere derrotar al Jaguar por medio de su fuerza y su reprochable necesidad de venganza).

Para aprender a sentir, es necesario saber vivir; para ello, uno se modeliza a través de prácticas y ejercicios sociales que estimulen el sentir personal (libre de toda restricción asignada). ¿Pero qué ocurre cuando se vive involuntariamente un sentimiento que induce a la repulsión, el temor y el rechazo? El mal que se ensaña en alterar a los lectores se torna como una presencia invasiva, difícil de soportar —propia de la experiencia de dolor, como cuando se le informa al lector por primera vez que el Esclavo ha muerto—. La exposición del mal no implicaría un reconocimiento del lector ante los actos o los personajes violentos, sino que estaría colocada adrede para hallar una configuración artística, totalmente autónoma, en la narración, orientada a producir un juicio crítico en el lector; en caso contrario, la función del sentir estaría privada. Otra pregunta surgiría al cuestionarse quiénes serían los lectores o los espectadores que estarían aptos para diferenciar un artificio ficcional de una crítica impuesta por el autor. Según Mario Perniola (2008/1991, p. 37), se encontrarían en buena disposición los intelectuales orgánicos de la sociedad actual, ya que ellos se presentan como mediadores u operadores de los sentidos colectivos; es decir, están comprometidos con su entorno y poseen un enorme valor intelectual-cultural para maniobrar un texto novelístico y descubrir las trampas manipuladoras que plantea el autor —Mario Vargas Llosa ha confirmado en más de una entrevista que *La ciudad y los perros* fue motivo de rechazo por las entidades que conformaban el Colegio Militar Leoncio Prado; es con este conflicto que se puede apreciar el erróneo sentido que le designaron a la novela, por el hecho de sentirse ofendidos por la configuración violenta en ese determinado espacio que le proporcionó el autor con sus

respectivos personales representativos de la institución militar y sus acciones derivadas de lo inmoral.

Entonces, si existe un público receptor preconfigurado por el autor, es necesario el cuidado que debe tener en la aplicación correcta de las técnicas literarias. Por ejemplo, cuando el lector atraviesa por la instancia en la que se revelan las identidades del Poeta y el Jaguar, con la asociación de sus referentes monólogos y sus personales vivencias pasadas, se pretende visibilizar un efecto de extrañamiento del sentir (Perniola, 2008/1991, p. 51).

Su eficiente aplicación garantizará la seriedad, la sociabilidad y la realidad de las nuevas sensaciones por las que está pasando el lector, las cuales le brindarán diversión y entretenimiento.

4.2.1.4. El *pathos*

Para Paul Ricoeur (1998, p. 106), es parte de la trama que se caracteriza por provocar un efecto violento en el lector. Juzga lo sensible únicamente en función de lo racional, para alterar el espíritu (en el caso de *La ciudad y los perros*, la violencia detectable traerá como consecuencia mayor intriga, reflexión y crítica social, pues si genera admiración, también producirá placer).

4.2.1.5. La catarsis

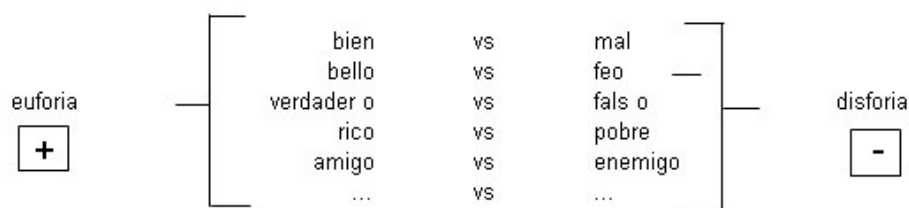
Sarah García Sílberman y Luciana Ramos Lira (2000, p. 201) definen la catarsis como el efecto liberador, ocasionado en el área emotiva del espectador, al presenciar e identificarse con acciones, sensaciones, ideologías o palabras que se representan. Eva Hernández Granda (1999-2001, p. 41) sostiene que, en el plano de la personalidad, la catarsis supone una expresión repentina de un afecto anteriormente reprimido, cuya liberación se hace necesaria para mantener el estado de relajación adecuado; por ello, sería una solución única al problema de la agresividad humana. Si se induce a la catarsis, la persona se sentirá mejor y menos agresiva; por el contrario, si el mecanismo de liberación catártica está bloqueado, el sujeto se pondrá más agresivo. Mayormenete, la catarsis permite la comprensión de la vida de cada ser en particular, ya sea sobre la base de su pasado, su presente, su futuro, su ambiente y su mundo, pero en una visión de conjunto, la cual cambiará de acuerdo con el modo de incorporar experiencias nuevas. Un lector de *La ciudad y los perros* se siente identificado por los déficits que acaecen en el Colegio Militar Leoncio Prado, ya que él se habrá sentido tentado más de una vez para actuar con maldad, incluso sabrá qué es cometer un acto injusto; aunque no todas las sensaciones lo impulsarán a saber el lado negativo del hombre, sino que también conocerá el lado positivo y sensible de la vida (se conmoverá ante la pérdida de un amigo del protagonista en la novela, porque estos sentimientos de distanciamiento o muerte son productores de una tristeza y una depresión mayores). Ahora, lo que consigue la catarsis en el lector de esta obra literaria es evitar toda forma de representación de la violencia; debido

a esto, se degenerará y se autodestruirá el ser humano: esta sería la asimilación que adoptará el lector en su vida peculiar.

4.2.1.6. La pasión

Todo lector busca en el texto un efecto estético relacionado con las pasiones (el placer y el goce). A la vez, este se impregna de sentido para que él tenga un juicio o un valor en torno a la situación expuesta en la novela (la circunstancia que se plantea está ya preconfigurada en alguna experiencia pasada similar del lector). Por ejemplo, en un pasaje de *La ciudad y los perros*, se induce a la satisfacción por el hecho de que el Poeta se subleve ante el Jaguar, ya que con este conflicto observamos un desarrollo personal en Alberto Fernández —el personaje logra evolucionar: transita a un estado mayor de violencia, equivalente a la posición del Jaguar; esta evolución personal del protagonista además se refiere a la etapa de cambio del lector, quien ha atravesado por un proceso similar, y lo seguirá pasando—. Este motivo provoca que el lector consiga una rápida identificación y un efecto estético que le causarán placer (no se trata de una pasión infundada: se requiere de la racionalización y la asimilación de una subjetividad reconocible por el lector para lograr el goce). Slavoj Žižek (2008, p. 110) indica que existe una paradoja en el plus del goce, el cual consiste en observar que cuanto más velado se encuentre el objeto, más intenso y perturbador será la huella mínima que deje —como cuando se descubre en las últimas participaciones del Jaguar y el Poeta quién es el autor de algunos pasajes erróneamente configurados por el lector en cuanto la autoría de monólogos.

Ahora, si se requiriera de algunos conceptos semióticos que permitirían explicar la manera como recepciona el lector algunas pasiones surgidas en él, se haría referencia a la categoría tímica euforia/disforia, que emplea Joseph Courtés (1997/1991, p. 256) para aludir a las pasiones y los estados de ánimo. En el siguiente gráfico, se aprecia en qué consisten estas sensibilidades pasionales.



Este esquema sería propicio si se estableciera una distinción correcta de personajes que tienen perfectamente definidos los conceptos y las prácticas del bien; sin embargo, si se necesita configurar el mal, es decir, si es la violencia la que hace a uno eufórico, los componentes significativos se alterarían: el eufórico sería el malo, el feo, el falso y el enemigo; mientras que el disfórico, el bueno, el verdadero, el rico y el amigo. Por lo tanto, con respecto a los protagonistas de *La ciudad y los perros* (asumiendo que el Jaguar es un sujeto eufórico y violento; y el Esclavo, un individuo disfórico e impotente), el lector podrá identificar las sensibilidades de estos personajes, al igual que de otros; con ello, alcanzará una pasión característica (si se describe una escena disfórica, como por ejemplo, la imposibilidad de que el Esclavo pueda salir del colegio, estando él enamorado de Teresa, el lector percibirá una pasión también disfórica: sentirá pena y remordimiento; en cambio, si el narrador muestra una situación eufórica, como el de la pelea que busca el Poeta al enfrentarse al Jaguar, la tensión y la foria aumentarán, entonces se referirá a

un caso eufórico, ya que el Poeta ha manifestado una parte violenta, altanera, precipitada y adrenalínica, la cual entusiasmará al lector). Asimismo, la presencia de las forias puede verse en las estructuras de la novela (el efecto sorpresa en la lectura de esta obra literaria provocará asombro, euforia; mientras que descripciones de lugares, personajes, monólogos innecesarios, como el del Boa, y argumentos con poca velocidad, solo retardarán o disminuirán la pasión que siente el lector durante la lectura: entonces se tratará de un momento disfórico).

Paolo Fabbri (1999, pp. 64-68) indica que la pasión está conformada de cuatro componentes.

a. El modal: referido a las modalidades clásicas (poder, saber, querer y deber) y otras formas, como las de cierto/incierto, posible/imposible y demás. Esta forma de efectuar la pasión se observa en *La ciudad y los perros*, cuando los cadetes de la sección del Jaguar leen las novelitas eróticas hechas por el Poeta, ya que mediante este medio pretenden hilvanar sus deseos con sus pasiones sexuales. Este tipo pasional también ocurre al ser el Poeta quien construye cartas y poemas para las chicas que les gustan a sus compañeros del colegio.

b. El temporal: sucede cuando predomina la esperanza de querer algo que alude al futuro. En la novela, se aprecia esta modalidad cuando el Jaguar está a la expectativa de un final trágico, mas la abstención del teniente

Gamboa impedirá que su vida no se arruine más, tal como se observa en el siguiente fragmento:

—¿Qué significa este papel? —dijo.

—Ahí está bien claro todo, mi teniente —repuso el Jaguar—. No tengo nada más que decir [...].

—¿Por qué ha escrito esto? —repitió—. ¿Por qué lo ha hecho?

—Eso no le importa —dijo el Jaguar, con voz suave y dócil—. Usted lo único que tiene que hacer es llevarme donde el coronel. Y nada más.

—¿Cree que las cosas se van a arreglar tan fácilmente como la primera vez? —dijo Gamboa—. ¿Eso cree? ¿O quiere divertirse a mi costa? [...]. ¿Por qué mató a ese muchacho? ¿Por qué me ha escrito ese papel? [...]. El caso Arana está liquidado [...]. El Ejército no quiere saber una palabra más del asunto. Nada puede hacerlo cambiar de opinión. Más fácil sería resucitar al cadete Arana que convencer al Ejército de que ha cometido un error [...].

Rasgó el papel que tenía en la mano y lo arrojó al suelo (Vargas, 2012a/1963, pp. 442-446).

c. El aspectual (Fabbri, 1999, p. 66): se relaciona con la temporalidad.

Su componente concierne al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior. Cuando el Esclavo hace la delación hacia el serrano Cava, el teniente Huarina le elabora toda una estructura para que la acusación tenga base y fundamento.

—Escriba —dijo Huarina—. Ahora mismo. Ahí tiene papel y lápiz.

—¿Qué cosa, mi teniente?

—Yo le dicto. «Vi al cadete», ¿cómo se llama?, «Cava, de tal sección, tal día, a tal hora, pasar hacia las aulas para apropiarse indebidamente del examen de química». Escriba claro. «Hago esta declaración a pedido del teniente Remigio Huarina, que descubrió al autor del robo y también mi participación...».

—Mi teniente, yo no...

—«...mi involuntaria participación en el asunto, como testigo». Fírmelo. Y escriba su nombre en letras de imprenta. Grandes (Vargas, 2012a/1963, p. 158).

d. El estético (Fabbri, 1999, p. 68): se refiere a lo sensorial o lo corporal, porque muestra un intercambio de las configuraciones de organización del cuerpo. Una alteración de este tipo se produce en *La ciudad y los perros* al obstruirse la bienvenida violenta y tradicional de los alumnos ingresantes por parte de los de quinto año, puesto que allí se manifiesta rebeldemente el Jaguar; otro ejemplo se identifica al imponerse una orden nueva en el Colegio Militar, la cual trata sobre no dejar salir a los alumnos temporalmente, hasta que no se halle al culpable del robo del examen de Química.

4.2.1.7. El sentido

El conocimiento previo configura el devenir y la sucesión de los hechos, desde un punto de vista racional y a través de la presión del impulso, según Doležel (1999, p. 114). Para lograr esta reorganización, el lector obviará todo intento de invención irreal por medio del narrador: el autor propondrá las palabras; en cambio, el lector se encargará de disponer del sentido que mejor se adapte a su apreciación, el cual lo conducirá a la referencia (un paso de la imperfección a la significación). Esto ocurre cuando un lector de *La ciudad y los perros* es informado, casi al final de la novela, de los atributos que distinguen al Jaguar del Poeta; a causa de que, rápidamente, regulará la narración de un modo conveniente y comprensivo (se basa en la estructura de esta obra literaria y se identifica correctamente a estos protagonistas). Para que sea posible este procesamiento, uno no deberá limitarse a lo que percibe, porque se arriesga a descuidar lo esencial o tener una lectura equivocada (como cuando se profundiza demasiado en la organización del texto, más que de las

demás interpretaciones). Si un texto normal demanda una pluralidad de sentidos, el lector quedará desorientado; por lo tanto, se comportará de forma escéptica en función de lo que recepcione, ya que, de sus recursos, dependerá el juicio que les brinde a los personajes, si es que se intenta calificarlos de buenos o malos (el Jaguar podría ser un símbolo de esta acotación al representar el bien, si es que se desarrolla su reivindicación como humano; o el mal, si se le ve como un asesino imperdonable y malvado).

4.2.1.8. Lo incompleto

Si la verdad resulta incompleta e imperfecta, por más parecida que sea a la realidad, se genera un desvío del sentido. Igual ocurre con el texto, en su interés por exponer y revelar un secreto, al crear verdades y vías ideológicamente divergentes. En la novela, se puede establecer esta asociación con la búsqueda de la identidad de los personajes, quienes se presentan con una carencia ontológica —el narrador introduce en el Jaguar, el Poeta y el Esclavo algunas dificultades familiares, escolares y amorosas—; a partir de allí, el lector buscará el destino que debe atribuírsele a cada uno de los protagonistas —completar lo restante resultará totalmente placentero en esta obra literaria; aunque, en algunas ocasiones, por el placer de la lectura, el lector se hallará a la expectativa de lo inesperado (un impacto o un efecto sorpresa)—. Sin embargo, no solo se observará este ejercicio literario en los actantes, pues serán las mismas estructuras del texto las que se articularán, tal como ocurre con los sucesos fragmentarios (los cambios de focalizaciones en *La ciudad y los perros*, la ambigüedad en la autoría de los monólogos del

Jaguar y el Poeta, la retención de información con respecto al asesinato del Esclavo o las interrelaciones con Teresa). La continuidad de sucesos se encuentra en tensión durante el ejercicio literario que implica al lector agrupar y conectar aquello que se presenta como raro, divisorio y abundante.

La intención que tiene el narrador al construir la novela de forma incompleta es la de incentivar al lector a dejarse persuadir; con ello, se produce el almacenamiento del ambiente, los personajes y la historia que se plantean en aquel ámbito literario, mucho más que las mismas anécdotas. Al mostrarse situaciones complejas, en las que el lector no logra identificar rápidamente referentes del texto, se pretende una profundización y un aprendizaje de la lectura. Por ejemplo, si Mario Vargas Llosa quiere crear una atmósfera de miedo para que el lector tome una conciencia crítica, intentará colocar casos violentos, en los cuales la vida se inserte en un ambiente riesgoso, con el peligro de hallar la muerte o la injusticia. No obstante, mantendrá una posición parcial: mostrará aquellas escenas, mas no se implicará, pues su voz no contará con una crítica explícita por parte de él; en pocas palabras, se tratará de una simple técnica literaria que actúe en función catártica de la revelación de las diversas vías y las distintas transformaciones que se encuentren a lo largo del texto —sería el tránsito de la vida a la muerte; el camino de la realidad a la verdadera ficción; como también, la ruta que conduciría al lector del ser al no ser.

4.2.1.9. El rechazo de la violencia

El autor representa la perversidad en *La ciudad y los perros* por cierto placer que intenta provocar en el lector. No se busca ofenderlo sentimental y moralmente, sino que se nota esa crítica a la violencia en relación con el derecho y la justicia; de otra forma, es la filosofía de su propia historia. ¿Por qué lo hace? Lacan (1997, p. 223) sostenía que uno obvia al leer la tendencia nativa del hombre a la maldad, la agresión, la destrucción y, asimismo, la crueldad —una muestra notoria es apreciable en el ocultamiento, por medio de la institución, del homicidio del Esclavo—. Es decir, por más que se mostrara lo imperfecto que se halla el estado de una sociedad, el ciudadano y, en este caso, el lector serían quienes no tomarían parte de la violencia y rechazarían combatirla, a través del silencio, la indiferencia o la creencia de que con el transcurrir del tiempo se aplacaría la ira.

La violencia, con sus múltiples causas y sus diversas consecuencias, requiere de un conjunto de soluciones que involucra la acción de diversos sectores. No existe una fórmula única aplicable para todos; se puede controlar o prevenir la violencia con prohibiciones, denuncias, sanciones y vigilancias; con ello, se induce saber actuar en torno a los conflictos, conocer la reparación de daños realizados y reflexionar sobre la violencia en cada país peculiarmente —el hecho de que se intente reducir su nivel implica que aún predominen algunos factores de riesgo; su presencia no asegura que desaparezca el maltrato: solo será menos posible—. Ángeles Álvarez A. (2002, p. 62) identificaba este trabajo moral como la terapia cognitiva conductista.

La búsqueda de alternativas no violentas requiere necesariamente de una educación integral, dentro y fuera de las escuelas, junto a ayudas terapéuticas (Álvarez, 2002, p. 59); a partir de allí, se retomarán comportamientos y roles igualitarios que se concebirán como utópicos. Todo ello enfocado en el bien común y la construcción de una sociedad auténticamente democrática, tolerante y plural. La terapia pretende recuperar los déficits psicológicos, reducir la impulsividad (ansiedad o hiperactividad) y la sintomatología depresiva, incrementar la autoestima, tolerar la frustración, aprender conductas de competencia social, obtener autonomía e independencia ante las personas y modificar las relaciones paternas filiales, distorsionadas por la situación de los malos tratos. Con el aporte de la humanidad, recién, se empezará a mostrar ese rol que contrapone cualquier operación de agresión con un acto ético bien fundado; este vinculado con la prosperidad y la seguridad económicas: normas culturales opuestas al uso de la violencia (para ello, el individuo necesita reconocer sus experiencias de maltrato), responsabilidad en el cuidado de los hijos, aprendizaje de valores (solidaridad, libertad e igualdad), confraternidad, condiciones sociales efectivas (como la religión o la familia), comunicación interpersonal óptima e intervenciones terapéuticas. El agredido desaprenderá su función de víctima, si es que no quiere que aparezca siempre otro verdugo. Erradicar el ciclo de la violencia pasa por curar el síndrome de victimización. Esta toma de conciencia debe ser lo más pronto posible, ya que las personas sometidas reiteradamente al maltrato físico o psicológico tienden a repetir el modelo aprendido. Se puede recordar al Esclavo de *La ciudad y los perros*, quien no era solo una víctima de abuso para el Jaguar o el Círculo, la violencia ejecutada hacia su persona era

por medio de todos los estudiantes de su sección, eran ellos quienes lo insultaban y se burlaban de él. Ricardo Arana permitía eso, resultó configurado como el peor de todos; por lo tanto, le era difícil oponerse; también, así fuera si se refiriera a un atentado contra su vida.

Se debe tener mucho cuidado con respecto a la formación de los individuos, a causa de que existe como producto cultural un desconocimiento que lleva a una serie de falsas creencias y ridículos mitos en torno al abuso, que impide asumirla en su realidad.

Por ejemplo, confrontando con la novela de Mario Vargas Llosa, se cree que ser violento es necesario, mientras que la sociedad se comporte como tal; otro mito es que se podría asumir un comportamiento agresivo (agravado), para alcanzar el respeto de los demás.

4.2.2. Mario Vargas Llosa: autocrítico de *La ciudad y los perros*. Composición ética (fondo). El lector

Esta vez, se analizará la composición ética (fondo), que plantea el propio autor Mario Vargas Llosa, para relacionarla con el lector y su novela *La ciudad y los perros* (1963). Para ello, se tomarán conceptos e ideologías que el escritor peruano postula en sus principales textos ensayísticos y teóricos, tales como *La civilización del espectáculo* (2012), *El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti* (2008), *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna* (1990), *La cultura de la libertad. La libertad de la cultura* (1985), *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y*

Madame Bovary (1975), *Contra viento y marea. Volumen I* (1962-1982) (1983), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell* (1969), entre otros textos, en los que se revela su forma de pensar ya mencionada. A continuación, los tópicos que se tratarán para confrontar este tema serán respectivamente los siguientes: la confrontación entre la buena y la mala literaturas; la insatisfacción y el escape de la realidad; la búsqueda interminable de la verdad; las mentiras; la dominación y la manipulación; la formación educativa y consciente; la crítica y la rebelión sociales; la violencia y el mal; la totalidad; la documentación; la religión; la virilidad; la mimesis; la humanidad y la colectividad; las vías de desarrollo y la individualidad; y, finalmente, la trascendencia. Todos estos tópicos serán analizados, según mi perspectiva crítica, con argumentos de Mario Vargas Llosa y algunos ejemplos de la novela estudiada.

4.2.2.1. La buena literatura contra la mala literatura

El consumo de una buena literatura revela el compromiso que tiene cada individuo con su alta cultura, que no depende de la cantidad, sino de la calidad y la sensibilidad —quienes cultivan esta prestigiosa y canónica cultura anhelan el progreso—. Vargas Llosa (2002/1990, p. 389) se orienta por la lectura de los buenos libros, ya que de estos logrará un enriquecimiento indispensable, como el de aprender a hablar con corrección, profundidad, rigor y sutileza; caso opuesto, una persona que consumiera mala literatura (*light* o fácil) estará indispuesta al amplio y correcto repertorio de vocablos y expresiones (limitaciones verbales e intelectuales); en consecuencia, su inferiorización

desde la sociedad será necesaria por su escaso entendimiento, su conformismo y su incapacidad progresista. La difusión de los buenos libros cumple un rol esencial en la vida con los demás (el primer responsable sería la familia); no obstante, muchas veces, la publicidad se apropia de esta poscultura o contracultura para exhibir aquella literatura *light* (Vargas, 2012b, p. 38) (de gran producción industrial masiva y éxito comercial) y ejercer un magisterio decisivo en los gustos, la sensibilidad, la imaginación y las costumbres.

* Ejemplo: la novela de Vargas Llosa consigue esa canonización al afrontar temas de la realidad nacional y emplear técnicas literarias para su tratamiento. Esa articulación con los tópicos de la violencia, la educación y la mala formación familiar instaura una problemática en el lector: se siente identificado, y toma conciencia sobre el origen y las consecuencias de una vida caracterizada por el rechazo a la ética.

4.2.2.2. La insatisfacción y el escape de la realidad

Mario Vargas Llosa (2012b, p. 41) planteaba que distanciarse de la degradación de la sociedad era un incentivo de la civilización; en consecuencia, salir de sí mismo y la vida tal; por lo tanto, se provocaba una insubordinación contra la realidad real (crisis en la cultura, la religión o la política), que, a la vez, significaba vivir en un sucedáneo positivo de ese referente (Vargas, 2008b, p. 15) o, en todo caso, implicaba hacerlo en una realidad alterna mejor por inconformidad. El creador escribe con cuidado para que el resultado no

desborde los límites de lo tolerado; también, se apropia de sus historias inventadas y las incorpora en la memoria colectiva. La literatura adoptará la característica de ser una arte predatoria, a causa de que, muchas veces, el escritor deberá valerse no solo de recursos éticos y estéticos, sino que recurrirá a la maldad o la desazón; por ejemplo, más de una vez tendrá que contar historias sin finales felices ni moralejas, ya que estas no siempre estimularán el ánimo del lector. La intención que se busca al emprender un proceso literario de lectura es tan solo el entretenimiento, sin que existan muestras o garantías que con este se alcance la felicidad. Lo que sí logra la literatura es subsanar las insuficiencias de la vida, según Vargas Llosa (1984, 12 de agosto, p. 6); por eso, si el individuo tuviera frustraciones sentimentales o sexuales, al igual que demasiadas restricciones que le impone la sociedad y la religión, la ficción literaria aparecería para contrarrestar todo impedimento —traiciona la vida, y la encapsula en una trama de palabras, para reducirla valorativamente y ponerla a disposición del lector.

* Ejemplo: si se tomara en cuenta que *La ciudad y los perros* tiene la principal intención de entretener, se justificaría toda la violencia hallada en la novela. Pero hay algo importante: si el lector busca una realidad alternativa o sucedánea, ¿por qué regirse en un universo ficticio que se caracteriza por su vinculación excesiva con la injusticia que pervive también en el mundo real? La respuesta a ello es que Vargas Llosa adopta como referente muchos tópicos de la sociedad peruana, para que el lector se identifique y se adapte a un espacio reconocible, con la finalidad de partir de allí e iniciar una fácil manipulación

dirigida al lector, para que él sea conducido a sensibilidades penosas o glorificantes.

4.2.2.3. La búsqueda interminable de la verdad

Vargas Llosa (2002/1990, p. 387) encuentra la verdadera vida en la literatura, ya que su creación permite que la existencia se entienda y se sienta mejor; esto lleva a que los seres humanos puedan compartir sus experiencias con el resto. La literatura expresa una verdad (Vargas, 1996b, pp. 84-85), que no se remite a modelos preexistentes; más bien, se refiere a una hecha de mentiras, con alteraciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos del mundo y correcciones de lo real, que fingen ser su representación.

* Ejemplo: el lector de *La ciudad y los perros* relaciona la narración del texto con hechos que pueden asociarse con acciones de la vida real (vivencias en el Colegio Militar, tratos violentos, formaciones familiares mal constituidas, etc.); no obstante, la única manera como se deja engañar es en la forma de organización del texto: las focalizaciones, los cambios constantes de tiempos, los espacios y los personajes.

4.2.2.4. Las mentiras

Para Vargas Llosa (1984, 12 de agosto, p. 4), las novelas se conforman, en parte, por mentiras. Y no es por obligación creativa del autor, pues él conoce muy bien que los hombres no viven solamente de verdades; sino que

necesitan de mentiras para conmoverse o exaltarse. Asimismo, estas generan ficciones (Vargas, 2002/1990, p. 29), las cuales enriquecen la existencia humana al enseñarles a desear y proyectarse idealmente. Para que esto sea posible, muchas veces, esos enunciados tendrán que ser espejismos de la vida: el lector se identificará con aquellas experiencias narradas e invariables. Si se toma en cuenta que una creación literaria cumple con el requisito de ser un producto artificioso que no se vincula verazmente con la realidad, ¿por qué los oficiales y los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado quemaron *La ciudad y los perros*, al encasillarla de calumniosa para su institución?: pregunta que se hace el autor (Vargas, 2002/1990, p. 16).

* Ejemplo: el tópico de las mentiras, en la novela, funciona como un elemento distractor ante el rechazo de la vida transitoria e insoportable en la que viven los personajes. Por ejemplo, el Jaguar, para no ser condenado a prisión, ni expulsado, necesita mentir a las autoridades haciéndoles creer que es inocente.

4.2.2.5. El dominio y la manipulación

El autor (Vargas, 1990a, p. 129) sostenía que un escritor debe adaptarse a la literatura y organizar su vida con respecto a ella; sin elección alguna de otro guía, ya que, de hacer lo contrario, el resultado que se obtiene es perjudicial. Para Vargas Llosa, escribir una novela es una ceremonia parecida al *striptease*, porque el autor irá añadiendo elementos en su narración (como datos, sensibilidades, técnicas, etc.), que después serán descifrados por el

lector, con la intención de adquirir únicamente una anécdota emotiva y conmovedora.

* Ejemplo: el autor reserva óptimamente en esta novela algunas informaciones que no son reveladas al lector instantáneamente. Se vale de tener mucho cuidado en la caracterización de los personajes, como también, de no mencionar algunos nombres o algunos deícticos que manifestarían la identidad del Jaguar, el Poeta, el Esclavo e, incluso, hasta el Boa. El culpable del homicidio es un tema que depende de la forma como el autor pretende maniobrar algunas técnicas literarias a su disposición. Por otro lado, se aprecia que Vargas Llosa escribe libremente al tocar como referente un espacio localizable (el Colegio Militar Leoncio Prado); con ello, rechaza todo intento de interpretar que su narración esté siendo suministrada, manipulada o mandada por alguien supremo.

4.2.2.6. La formación educativa y consciente

Vargas Llosa (2002/1990, p. 386) indicaba que la literatura nos muestra la riqueza del patrimonio humano y el valor que posee la creatividad al manifestarlo de múltiples modos. Las novelas han cumplido un rol desmitificador, turbador y muy poderoso, puesto que, a través de ellas, el lector se ha educado críticamente sobre él mismo y la realidad, más que del mundo leído (Vargas, 2002/1990, pp. 73-74). Entonces, la literatura tendría cierta función pedagógica y ética, porque educa a los hombres ideológicamente, con las descripciones de los problemas que viven y la suministración de la

interpretación correcta de sus causas, sus efectos y los elementos para enmendarlos; por lo tanto, las verdades histórica y artística resultarían inseparables.

* Ejemplo: el lector se educa al leer *La ciudad y los perros*, debido a que reflexiona en torno a dos posturas ideales que plantea el texto: la del violento y la del pacífico. Mientras que la primera consiste en adquirir reconocimiento por vías peligrosas; la segunda no buscará éxito, sino vivir sin hacer daño a otros. En cierta medida, la educación que se infiere por parte del autor es la de adoptar una actitud camaleónica y sustancial; es decir, aplicar la violencia cuando se presente una situación peligrosa (como resulta del Poeta al hacer justicia por la muerte de su compañero), ya que, de no ser así, es probable que esa oportunidad sirva de ventaja, injustamente, para otros.

4.2.2.7. La crítica y la rebelión sociales

Vargas Llosa (1971a, p. 207) sostiene que el escritor revela su vocación de un deicida al manifestar su inconformismo y su rebelión contra la realidad y la religión de la sociedad que le ha tocado vivir. Sus propósitos son reformadores y virtuosos en algunos casos; mientras que en otros se cumplirá su dicho de que «la literatura es fuego» (Vargas, 2002/1990, p. 63), porque pretenderá atacar a la sociedad a través de contradicciones, protestas y condenas morales por aquellas iniquidades e injusticias que presencia. En cierta forma, el escritor alcanza un valor popular y masivo; en consecuencia, se hace alusión a cierto patrimonio con la sociedad (Vargas, 1971a, p. 103), el

tiempo, la realidad, el mito o la literatura (la relación que el autor irá construyendo con su obra).

* Ejemplo: en la novela, se muestra esa crítica contra la violencia y la tradición misma (como polemizar sobre las bases utópicas impuestas por la sociedad, las cuales se configuran por la creencia de que los colegios militares son reformatorios o el individuo requiere de la violencia y la violación a las leyes para ser un hombre auténtico).

4.2.2.8. La violencia y el mal

En *La verdad de las mentiras* (2002, pp. 170-171), el autor planteaba que la desintegración de este mundo se acata por la falta absoluta de solidaridad entre sus miembros. Se aceptan las jerarquías, las cuales poseen su funcionamiento en la dinámica de mandar y obedecer, pero no se cumplen del todo bien: la trama social se halla corroída por toda clase de enconos y prejuicios. Discretamente, se generan múltiples luchas a la vez; es decir, en ese combate inconsciente entre la civilización y la barbarie, se retorna al estado primitivo de los hombres. Ellos gozarán de sus vidas con la práctica del mal (Vargas, 1991b/1969, p. 41) (el uso de la violencia, a través de golpes o asesinatos): todo ello será producto del uso particular de sus libertades. Un motivo especial, en el caso del Perú, sería la toma de conciencia que tienen los individuos con respecto al país, la cual es relacionada con el subdesarrollo. Vargas Llosa (2008b, pp. 164-165) distinguía que esta incertidumbre provocaba la sensación de la inutilidad de los esfuerzos del trabajo emprendido, los

anhelos y las ambiciones; todo intento de sobresalir queda automáticamente anulado, y si alguien lograba evitar esos obstáculos, no resultaba envidiable para los demás; más bien, despreciable. Todos estos componentes degradadores conforman, para el autor, la materia prima de la literatura, que no es la felicidad, sino la infelicidad humana; y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de esa carroña y esos organismos en descomposición. Por otro lado, mientras más polémicos sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él; ya que, en la crítica que se haga a la sociedad, se impregnará una proyección o una intención de reformar lo acaecido; por lo tanto, en el dominio de la literatura, la violencia sería una prueba de confraternidad. Con ello, se estaría atacando el conformismo y el sometimiento generalizados de los seres humanos a lo establecido; con la diferencia de que el lector consigue exasperarse, aunque no conmoverse.

* Ejemplo: en cierta manera, lo planteado por el autor, implica la asociación de frustración en los personajes de *La ciudad y los perros*, quienes preferirán las prácticas violentas, las cuales parecen ser las actitudes dominantes de la sociedad limeña en descomposición.

4.2.2.9. La totalidad

El autor de esta obra literaria (Vargas, 1971a, p. 524) sostiene que una novela describe primordialmente una realidad individual (por encima de la realidad social y familiar), en la que cada individuo se valoriza en función de las

oportunidades de grandeza o miseria que le ofrece la vida ficticia. Él será único por estar desligado de la lógica de la sociedad: no se individualizará, y representará a una comunidad (Vargas, 2007a/1975, p. 199). Ahora, si se pretende hablar de totalidad en el texto, es necesario sumar distintas particularidades que la compondrían, como el número de individuos, sus representantes, las distintas formas de combate, la cultura, las costumbres o la educación. Para que esta composición sea exitosa, también, es necesario obviar otras entidades que limitarían una clasificación más universal (elementos que se contraponen a lo rutinario y lo general en una colectividad), y se conformaría una sociedad cerrada, en la que se priorizan el poder y la manipulación sobre el resto.

* Ejemplo: Vargas Llosa (1990c, p. 209) declara que el Colegio Militar Leoncio Prado fue para él un microcosmo de la sociedad peruana, donde existía una diversidad de gente de distintas clases sociales, raciales y económicas. Las vidas de los personajes son apreciadas por sus éxitos y sus fracasos (el cambio de vida ética en el Jaguar o la imposibilidad de que el Poeta haga justicia contra la muerte de su amigo el Esclavo), motivos por los que puede explayarse ese destino en todos los estudiantes del Colegio Militar, debido a una caracterización igualitaria que se ejerce como instrucción. El autor asume un criterio incorrecto al aludir que los sujetos se pueden individualizar (ser únicos), a causa de que se demostró con anterioridad que es un error creer que cada humano es único, autónomo e irrepetible (además, sería inútil emprender una vía para conseguirlo). Si bien el Poeta puede representar la lucha fallida por la justicia y el Jaguar, la violencia en sí, no implica que estos

sean portadores frecuentes y eternos de lo que pretenden criticar (el Poeta se desliga de la lucha por la justicia una vez que acaba el colegio y el Jaguar retoma el lado bueno y ético de la vida). El hecho de que los personajes no puedan individualizarse, puesto que se hallan en constante evolución natural, supone una ruptura de la utopía de pensar que el sujeto, al no estar comprometido con la sociedad, será único e irrepetible (individualizado, como precisó Vargas Llosa): una falacia.

4.2.2.10. La documentación

Vargas Llosa plantea que son necesarias la documentación y la especialización en un escritor para que pueda abordar con autoría los temas indispensables de una mejor forma, ya sean tópicos que se refieran al Área de Humanidades, como la Filosofía, la Psicología, la Historia o el Arte. Por otro lado (Vargas, 2012b, p. 71), sugiere que el tecnicismo que aprenda el escritor deberá ser transferido al lector de una forma sencilla, ya que lo más importante es la comunicación.

* Ejemplo: durante la narración de *La ciudad y los perros*, se aprecia el trabajo técnico en los diálogos (diferencia del trato militar con el civil, al igual que las distinciones entre las conductas infantiles, adolescentes, juveniles y adultas, entre otras). La documentación y la especialización son más notorias en la configuración de las jerarquías militares y las áreas que conforman el Colegio Militar Leoncio Prado.

4.2.2.11. La religión

Esta es importante, para Vargas Llosa (2001b, p. 42), en el sentido de que construye una moral y una espiritualidad en cada individuo; será a partir de la adopción de la religión que surgirá la cultura. Además, señala una contraparte, caracterizada en que los hombres se empeñarían en creer en Dios, en algunas situaciones, a causa de que no confían en sí mismos (Vargas, 2012b, p. 167): aquel postulado sugeriría la propuesta de que cada sujeto asume la creencia en una religión cuando sus aptitudes se encuentran limitadas.

* Ejemplo: los personajes de *La ciudad y los perros*, en su mayoría, han rechazado toda manifestación religiosa por la práctica de la violencia. Si bien las autoridades militares imparten clases de ética a sus alumnos, justifican las acciones agresivas con un trato semejante que les propinan a sus allegados.

4.2.2.12. La virilidad

El autor de esta obra literaria propone que el sexo solo es sano y normal entre los animales (Vargas, 2012b, p. 109); por lo tanto, la vida sexual de las personas se justificaría como asquenta y amenazante para la sociedad. Es más, la vida militar, en la que predomina el culto a la virilidad, deberá distinguirse por cautivar y controlar a la mayoría, la cual se desarrollará mediante la liberación sexual, según Vargas Llosa.

* Ejemplo: los protagonistas de la novela, junto a otros personajes, no tienen una orientación sexual adecuada; por ejemplo, el Boa realiza actos sexuales con la perra Malpapeada; el Poeta escribe novelitas pornográficas que son leídas morbosamente por sus compañeros; el Jaguar fornicar con prostitutas, al igual que los otros cadetes que se están iniciando en su vida sexual; y los alumnos de quinto año hacen que los ingresantes hagan competencias de masturbación. La falta de educación induce a estos personajes a relacionar su vida sexual con acciones públicas deterioradas, pero estas, a la vez, se van descubriendo y enfatizando.

4.2.2.13. La mimesis

Esta pretende apoderarse de todos los elementos posibles de un referente, para trasladarlos a una creación personal, casi similar a la de su origen. Ocurre esta hazaña con la ficción (Vargas, 2002/1990, p. 25), la cual contará con mayor éxito si encarna la subjetividad de la época que intenta manifestar, más que parecer un documento histórico, veraz y científico. Por eso, si se representa una de las diversas formas de exponerse el carácter humano, tendrá una enfatizada validez mimética.

* Ejemplo: lo ingenioso en Vargas Llosa es que en *La ciudad y los perros* se evidencian distintos tipos humanos (el violento, el camaleónico, el sumiso, entre otros). Asimismo, no se quiere imponer una verdad absoluta, ya que, por ejemplo, el tema que se toca de la violencia es característico, porque posee diversas maneras de representación y distintos desenlaces (el hecho de que el

Jaguar retome su vida con una perspectiva ética es una de las múltiples vías que pudo haber considerado: esa decisión, en particular, genera en el texto una subjetividad). Otro carácter mimético es la organización militar en el Colegio Militar Leoncio Prado, junto a los espacios donde se desenvuelven las acciones de los personajes. Todos estos caracteres son tratados artísticamente, motivo por el que no alcanzan una fidelidad absoluta en su manifestación, que es lo que el autor pretende evitar.

4.2.2.14. La humanidad y la colectividad

Vargas Llosa (1990b, p. 160) sostiene que la vida nos exige actuar con unión ante las demás personas, para no aliarnos a la dependencia, el desorden, la incultura y la pobreza. Esta será una de las formas de encontrar la civilización, puesto que la novela, también, está caracterizada por la humanidad, a causa de su campo de acción y su fundamento es el hombre.

* Ejemplo: en *La ciudad y los perros*, el lector detecta un patrón conductual violento que domina ese pequeño grupo militar del Colegio Militar Leoncio Prado. Las lecturas, las formaciones y los modelos son, en su mayoría, violentos y degradados; por eso, los cadetes solo tienden a repetir acciones no autorizadas, como la de pelear reiteradamente, agredir de forma verbal, acceder a la pornografía y la prostitución, etc. La única manera de alterar este régimen sería cambiando las bases y la política del Estado.

4.2.2.15. En vías de desarrollo y la individualidad

La solución que plantea el autor (Vargas, 1985b, abril, p. 14) es la de recordar que el individuo es el centro del universo por producto de la libertad. En ese interés de exteriorizarse y ser otro, se revela un modo de distanciarse de todo indicio de sometimiento (convencionalismos y normas, para la coexistencia de la sociedad) y experimentar los riesgos de la libertad.

Aun así, este libre albedrío no es todo para el autor si se pretende hablar de civilización, la cual no se halla muy desligada de un individuo perteneciente a un país subdesarrollado: se encuentra en su conocimiento y sus posibilidades; sin embargo, todavía no se identifica con ella. El factor que implicaría un avance es la modernidad (Coágula, 2004, p. 194), que consiste en la resolución de algunos problemas sociales y económicos (en pocas palabras, los percances del subdesarrollo).

La modernidad representa una sociedad abierta, liberal y democrática, que se vincula con la idea de desarrollo, prosperidad y coexistencia en la legalidad. Si se alude al plano literario (Vargas, 2004, p. 50), bastaría con observar el hecho de que un personaje sea libre para que la novela sea moderna.

* Ejemplo: *La ciudad y los perros* sí posee este enfoque, por más que la violencia predomine en la mayoría de la narración, pero es con el final en el que uno aprecia la transformación ética del Jaguar, como también, la

colectividad que se une para derrocar a su líder violento. Estas muestras de desarrollo implican la toma de libertad y conciencia sobre los males que desestructuran la organización social.

4.2.2.16. La trascendencia

El autor (Vargas, 2012b, p. 89) argumenta que los discursos serán la única realidad aprehensible para la conciencia humana; por lo tanto, se espera que cada escritor tenga un interés por hacer posible la duración de su existencia mediante lo escrito —tarea que no será muy fácil lograrla, ya que el escritor deberá ser regido, criticado y delimitado por una serie de patrones, leyes y tabúes, que se encargarán de colocarlo en una posición valorativa—. El autor revela que una manera de alcanzar esa determinación en el tiempo será posible cuando se escriban novelas que no cuenten la vida misma, sino que se encarguen de transformarla (Vargas, 2002/1990, p. 17), con la incorporación de algo, ya sean técnicas literarias o estructuras que contribuyan a conocer más en función de la experiencia de la vida.

* Ejemplo: *La ciudad y los perros* es orientada asiduamente por un trabajo técnico riguroso (diversas focalizaciones, caracterización detallada de los personajes, configuración de espacios, modos de intercalar historias, tiempos, personajes, hablas, etc.); en cambio, el aporte de mayor importancia de Vargas Llosa en esta obra literaria es la de plantearnos las posibilidades que poseen los sujetos en adaptarse a las situaciones y transformar sus formas de ser a partir de ellas.

4.3. El análisis intratextual

El análisis interdiscursivo o la intertextualidad, según Tomás Albaladejo (2008, p. 8), se define como la persistente interacción teórico-explicativa y crítico-analítica, que permite comparar los discursos en torno a sus semejanzas y sus diferencias; este proyecta sus rasgos para plantear la realidad de una forma distinta. Este análisis es todo un procedimiento indispensable para la investigación de las relaciones entre los diversos textos. Al volverse operacional, posibilita que se recompongan los hilos internos de una vasta continuidad de prolongaciones y rupturas. José Enrique Martínez Fernández (2001, pp. 69-71) decía que todo texto es huella de otros textos, porque remite a algo anterior, además de que toda obra puede leerse desde otra obra —el texto, al ser de carácter dinámico y heterogéneo, está abierto a otros textos—. Ahora, lo que se pretende analizar en esta oportunidad son las narraciones literarias de Mario Vargas Llosa (cuentos, novelas, obras de teatro y memorias); por lo tanto, se haría alusión a la intratextualidad (Martínez, 2001, p. 12), la cual es conocida por el vínculo existente con los textos de un mismo autor. El referente principal es *La ciudad y los perros*, del cual partirán las comparaciones en torno al tópico de algunas manifestaciones de violencia desarrolladas a lo largo de todo este estudio (transformaciones, intentos fallidos, cosmovisiones, impedimentos, jerarquías impuestas, formas de representación, etc.).

4.3.1. *La huida del Inca* (1952). Aunque esta obra de teatro es inédita, se ha establecido una serie de temas que conforma esta representación artística. El lugar donde se desenvuelven los hechos es en la sierra del Perú,

casi a fines del siglo XV —espacio y tiempo muy distintos de *La ciudad y los perros*—. Al igual que en la primera novela de Vargas Llosa, hay una necesidad de narrar por medio de los personajes (el Esclavo con el Poeta y un anciano que sabe la leyenda del Tahuantinsuyo con el escritor que quiere regresar a Cuzco). También, las descripciones hechas relatan sucesos violentos (los abusos, el incendio provocado por Urcos al pueblo de Rumis, el intento de asesinato a la joven Vestal, entre otros). Asimismo, hay un interés por no revelar la verdad (en esta obra literaria, se evade por cierto lapso al culpable del robo del examen y la muerte de Ricardo Arana; en cambio, en *La huida del Inca*, lo que prevalece es que el sacerdote no le narre la verdad al soberano, para que no castigue a su hermano con severidad).

4.3.2. Los jefes (1959), compilación de cuentos que incluye los relatos «Los jefes», «El desafío», «El hermano menor», «Día domingo», «Un visitante» y «El abuelo»; posee cierta relación con *La ciudad y los perros* al tratar tópicos sobre la violencia, la rebeldía y las revueltas. En el caso de «Los jefes», es destacable la importancia de ubicarse en una posición alta dentro de la jerarquía estudiantil impuesta en ese colegio (el narrador busca reiteradamente acabar con la violencia que caracteriza a Lu..., pretende adoptar su función, sin alcanzarlo; similar al intento fallido del Poeta, al querer derrotar al Jaguar). Se rigen bajo una organización preconcebida, en la que se distingue el rango de los alumnos frente a sus maestros; con ello, marca una serie de limitaciones en ellos. Una constante más que asimila «Los jefes» con la novela de Vargas Llosa son las revueltas que toman los alumnos en colectividad para atacar un desacuerdo dentro del colegio (en «Los jefes», los

alumnos cercan la escuela y no dejan entrar a los de Primaria, debido a que no se les han facilitado los horarios de los exámenes; mientras que en *La ciudad y los perros*, los personajes se revelan colectivamente para derrocar al Jaguar por soplón, además de existir un robo de una prueba de Química). A ello, se le pueden añadir las diversas manifestaciones de violencia que se encuentran en ambas narraciones: la verbal y la física (abusos y lisuras). Lo que sí se distingue en «Los jefes» es que en la novela los personajes llegan a transformarse: los protagonistas poseen una inquietud que les demanda un cambio de posición a corto o largo plazo. En el caso de «El desafío», se observa el obstáculo que tiene Justo por adquirir una identidad, limitación que se le ha presentado por la ausencia del padre; recuérdese que en *La ciudad y los perros* los principales personajes no cuentan con sus respectivos progenitores durante su infancia, mas reaparecerán para imponer una figura violenta que los afecta; de la misma forma, ocurre en este relato. Al igual que en la novela, no hay presencia de un orden establecido y legal que respalde las malas acciones de los ciudadanos: ellos pueden alcoholizarse, pelearse, agredirse y hasta asesinarse, sin que sean luego castigados —estas acciones se determinan por ser de carácter asolapado y clandestino—. «El hermano menor» mostraría una vez más que de la gente adulta no depende la representación utópica de valores, sino de los más pequeños, quienes parecen mayor humanizados, ya que ellos piensan en los sufrimientos ajenos (la esclavitud y la posibilidad de que los indios se liberen); en *La ciudad y los perros*, este tópico se vincularía con la necesidad que poseen los cadetes de hacer justicia sobre las acechanzas de violencia. Con «Día domingo», predomina el tema de la búsqueda correcta de conquistar a una mujer; si en

este cuento el personaje Miguel necesita probarse para demostrarle a su amigo Rubén que él es el más apto para estar con Flora, en *La ciudad y los perros*, el Jaguar, el Poeta y el Esclavo serán quienes busquen también una manera para seducir a las mujeres. En ambas situaciones, lo más cercano y lo instantáneo que se les ocurre a estos personajes, que pretenden impresionar a las chicas, es demostrarles su nivel competitivo (ya sea nadando, en el caso de Miguel y Rubén; peleando, si se trata del Jaguar; siendo romántico y extravertido, como sucede con el Poeta; o inhibiéndose, comportamiento que asimila el Esclavo por temor a declararse a Teresa). Las competencias que hagan entre ellos estarán en conocimiento de la fémina (como cuando el Jaguar se pelea por celos en la playa con unos chicos que acompañaban a Teresa); sin embargo, existe lo contrario (el Esclavo nunca llega a revelar sus sentimientos a Teresa; y la competencia de nado entre Miguel y Rubén no es referida, en ni un momento, a Flora). En relación con el penúltimo cuento de *Los jefes*, «Un visitante», se establecen diversos tópicos que son abordados en *La ciudad y los perros*: uno de ellos es la presencia de las jerarquías militares (existe un personaje llamado sargento Lituma, así como en la novela hay un teniente Gamboa); otros tópicos desarrollados son el del racismo (el jamaquino es tildado de negro, mientras que en la novela hay desprecios a los afrodescendientes y los serranos) y el de los vicios (el alcoholismo se presenta como una acción que genera diversión o pasatiempo en los personajes del jamaquino y Merceditas; como en *La ciudad y los perros*, en la que las bebidas alcohólicas sirven para formar una identidad machista en los cadetes del Leoncio Prado); por último, el tema que más interesa en este cuento y reincide en la novela de Vargas Llosa es el de la traición o la injusticia (por un lado, el

jamaquino será puesto en libertad; y, por otro, no se castigará legalmente al asesino del Esclavo), esta indiferencia de solucionar el problema produce, en ambos casos, una desesperación y una sensación de angustia a los personajes que conviven con estos agresores, porque se puede pensar que ellos pueden contratacar ilegalmente hacia ellos en cualquier oportunidad. Finalmente, «El abuelo» se refiere implícitamente a un mito de la conservación que tiene el anciano don Eulogio con respecto a una calavera; esta forma de obsesión se vincularía con la primera novela de Vargas Llosa, al mostrar ese énfasis inusual de los sujetos en dominación con su objeto de deseo; por ejemplo, la violencia descontrolada del Jaguar sobre los jóvenes que poseen menos rigor agresivo que él.

4.3.3. *La Casa Verde* (1966) se caracteriza por presentar el fallo de la educación religiosa en la sociedad; mientras que, en *La ciudad y los perros*, lo que fracasa es la educación. Ambas narraciones se desarrollan de modo coincidente: exponen deterioros en las formaciones familiares (padres separados o problemáticos: Antonia, la madre de la Chunga es huérfana). Si la familia es la base de una buena educación, se entiende y se justifica que distintos personajes adopten posturas violentas e inmorales (Fushía es un fugitivo, traidor y corrompido; don Anselmo funda el prostíbulo de la Casa Verde, además de ser un violador; Chango está involucrado en drogas). A diferencia de *La ciudad y los perros*, en *La Casa Verde*, la religión hace su intervención para contrarrestar los vicios humanos (el padre García, cura de Piura, es un severo vigilante de la moral pública y se declara en contra del funcionamiento de la Casa Verde; en una oportunidad, logra quemarla, junto

con sus acompañantes moralistas); sin embargo, el intento religioso de suprimir toda acción inmoral resulta fallido. Esta forma de realización es interesante si se compara con la primera novela de Vargas Llosa, en la que los personajes que se rebelan ante la imposición de la violencia son entidades afectadas y amenazadas de ser víctimas; mientras que en *La Casa Verde*, quienes se manifiestan lo harán por su libre voluntad, a causa de que quieren que exista realmente el orden y la ética en su sociedad. Otro factor más que genera la comparación con ambas novelas es al tratarse de espacios utópicos simbolizados: el Colegio Militar Leoncio Prado representa la configuración que se les hará a los cadetes para que tengan una vida más disciplinada; y el convento de la misión simbolizará el adiestramiento religioso y civilizador en las muchachas que serán monjas. En estos dos espacios, se espera como resultados humanos con una buena formación moral; no obstante, lamentablemente, no ocurre así. Las programaciones hechas en ambos lugares se deterioran por la mayor exposición de la inmoralidad y la violencia (las monjas se transforman en prostitutas o se restringen a actuar de una manera inusual: se comportan de forma convencional o camaleónica, como el caso de la pupila Bonifacia, quien es expulsada del convento, para luego casarse con el sargento Lituma de la Guardia Civil, y, después, ejercer la prostitución en la Casa Verde; lo mismo ocurre en *La ciudad y los perros*, en la que los cadetes se alteran con agresividad al recurrir a los vicios y las prácticas inmorales). De ello, se determina que el rol de la mujer también se halla en riesgo, lo que permite que se tenga una idea inicial en sus formas de representación: si se refiere a una mujer buena, podría pensarse en las monjas o Teresa; y si se considera a una mala, solo serviría para aludir a las prostitutas que trabajan en

la Casa Verde y las que son recurridas por los cadetes del Colegio Militar, como la Pies Dorados). El fallo de las instrucciones impartidas por las instituciones revela una mediocridad en los responsables de la organización: los militares, los pedagogos, los curas, etc.; por ejemplo, el sargento Lituma está totalmente corrompido; asimismo, es una representación del orden, a pesar de reincidir en el consumo de alcohol y no contar con proyectos personales. Finalmente, lo que se logra en *La Casa Verde*, al igual que en *La ciudad y los perros*, es la transformación explícita de uno de los personajes que ha frecuentado los hábitos y las conductas violentos; este cambio identitario se logrará, principalmente, por el manejo de las técnicas literarias (narraciones telescópicas, múltiples narradores y traslados constantes de tiempos, espacios y personajes). Recuérdese que el Jaguar empleó el mal para imponer respeto y temor en los demás cadetes durante toda su formación en el Colegio Militar, hasta que hace un mal uso de su violencia al asesinar al Esclavo, acción que le permite optar por una forma de vida ética opuesta a la que venía realizando: la práctica del bien moral. En *La Casa Verde*, un recorrido similar lo atraviesa Fushía, quien se caracteriza por anhelar el poder y la riqueza, pero que es un fugitivo y un corrompido; sin embargo, esta postura le servirá hasta que decaiga físicamente (producto de ello, se enfermará, y su mujer Lalita lo abandonará para casarse con otra persona); en consecuencia, se convertirá de sujeto violento a víctima.

4.3.4. Los cachorros (1967) se distingue de *La ciudad y los perros* por la ausencia del método castrense y la educación obligatoria que reciben los personajes; por lo tanto, se encuentra mayor libertad en el desenvolvimiento de

los sujetos con su medio y sus circunstancias. El punto de observación se basa ya no tanto en etapas determinadas de la vida (adolescencia y adultez, como en *La ciudad y los perros*), sino que aborda casi todo el ciclo de crecimiento (niñez, adolescencia, juventud y adultez). Los personajes se desarrollan en su totalidad, por la que alteran sus formas de ser en algunos momentos (con ventajas o desventajas); por ejemplo, sus gustos van cambiando: del fútbol, al cine, las fiestas, las chicas, los romances o el matrimonio. Será solo Pichulita Cuéllar quien se mantenga limitado a la modificación: no se adaptará psicológicamente a la etapa que le corresponde; en consecuencia, su muerte será predestinada (el caso es muy similar al del Esclavo). Asimismo, el perfil del hombre es propicio en este relato: quien no tenga enamorada no podrá alcanzar la madurez como persona (Quique Rojas está pretendiendo a una «gringa»; a Mañuco, le gusta la hermana de Perico Sáenz; a Lalo, la flaca Rojas), motivo por el cual la mujer cumple un rol de complemento para la evolución humana (Teresa es un personaje fundamental que hace que Cuéllar replantee su vida). Al existir la necesidad de ser todo un hombre y presentarse múltiples personajes que confrontan en un mismo medio, la competencia entre los muchachos surgirá para demostrar quién es el mejor (emplean diversas estrategias, como la de sobresalir en los partidos de fútbol, ser buen alumno, poseer mayores lujos o apodarse entre ellos, para conseguir la humillación del ofendido y la exaltación del agresor: Choto, Chingolo, Mañuco y Pichulita en *Los cachorros*; mientras que en *La ciudad y los perros* se usan los sobrenombres de Rata, Jaguar, Poeta, Boa, Esclavo o Rulos). Retomando el punto más importante, un problema frecuente en este relato era la imposibilidad de adaptación de Pichulita Cuéllar al entorno, el ciclo de vida y las exigencias

sociales; tal como ocurre también con el Esclavo, quien no pretende alterar su conducta ante un medio violento, que no hace más que castigarlo —esta restricción es, a la vez, un impedimento para la construcción cabal de la identidad del protagonista—. Lo variable entre la comparación de estos personajes es que en Pichulita Cuéllar se detecta el reconocimiento propio de su situación y el énfasis en querer el cambio (actitud que no aborda el Esclavo); sin embargo, aún existe un impedimento, Cuéllar no conoce la vía para conseguir esa transformación ontológica, no se halla preparado (piensa que logrará impresionar a una mujer por realizar acciones intrigantes y espectaculares: al lucir su tabla de surfear, manejar velozmente automóviles, emborracharse); y al no estarlo, solo conseguirá una consecuencia opuesta: autodestruirse (en vez de conquistar a una mujer, atraerá el rechazo constante, el aburrimiento y el alejamiento de los seres que lo conocen).

4.3.5. *Conversación en La Catedral* (1969) es una novela con trasfondo político e histórico, más enfatizado que el presenciado en *La ciudad y los perros*. La documentación y la especialización en el escritor son más notorias al hacer alusión con respecto a distintos elementos de la realidad peruana (partidos políticos, personajes públicos, acciones relevantes y trascendentes o términos que exigen un conocimiento limitado, como «marxista», «trotskista», «comunista», «anticomunista», «aprista», «dictadura», «régimen», «parlamentario» y «senador», los cuales evidencian la presencia de elecciones y estructuras políticas dominantes), sobre todo, que se enfocan en la época de la dictadura del general Manuel Arturo Odría Amoretti. Asimismo, la intervención de los medios de comunicación sería un aporte por hacer pública

una injusticia entre los personajes: los diarios, las agencias o las radios, como Radio Nacional, tendrían el rol de expresar comunitariamente la opinión de cualquier intelectual con su uso consciente de la libertad. Aun así, la solución utópica y potencial en la novela se plantea de forma colectiva (no de manera individual, como sucede con los personajes de *La ciudad y los perros*, que pretenden hacer justicia por las acciones violentas y agresivas de su institución). Por un lado, está la función intelectual y revolucionaria de la universidad (San Marcos) con su grupo político y activista Cahuide; y, por otro, la necesidad que posee la colectividad en reformar su país (toda la sociedad peruana no se involucra, ya que allí existen ciertos estratos sociales que gozan de toda comodidad). Más aún, el problema no queda resuelto: se desconocen las verdaderas causas y los factores que protegerían, posteriormente, a la sociedad («¿más intelectuales o más dogmáticos?», pregunta que se hacen los personajes Zavalita y Carlitos en una conversación). El Perú que se presenta en la novela es deteriorado para el narrador, como cuando se hace la siguiente comparación: «Un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca —el color de Lima, piensa, el color del Perú» (Vargas, 1972a/1969, p. 19). No obstante, esta alusión no es de modo casual: el narrador se está refiriendo a la composición ética que atraviesa el Perú en ese lapso de la novela, la cual se caracteriza por la distingue por las injusticias, la mediocridad en los sueldos (pensiones insuficientes del profesor, el periodista o el redactor), la discriminación (prejuicios sociales y raciales), el elitismo (rechazo a las clases socioeconómicas pobres), el alcoholismo (el cual sería un medio para hablar con la verdad en los personajes), el sexo (el recurrir a bulines y hasta suponer prácticas homosexuales en algunos casos), el cigarro, la corrupción (la cual es

aceptada por temor, impotencia y conformismo de diversas masas sociales), la violencia (ejercida aún para la formación de los hijos), la mentira (para camuflar la verdadera función de la universidad, que es la enseñanza, y remplazarla por la actividad política) y el robo (como cuando se apoderan del perro Batquito). Como se observa, estas particularidades también son notorias en *La ciudad y los perros*, con la diferencia de que la política no es de interés entre los personajes del Colegio Militar. Se inserta la idea de que los jóvenes deben tener una buena formación (precisamente, si su instrucción se basa de alguna universidad, como la de San Marcos o la Católica; en la primera novela de Vargas Llosa, la institución que lograría una buena formación sería el Colegio Militar Leoncio Prado). La preocupación por el perfil y el prestigio son inherentes para formar la identidad de los personajes —de igual forma que el estar con una mujer, e, indudablemente, si se contrae matrimonio con ella—. Sin embargo, esto genera una contraparte: la pérdida de un tiempo irrecuperable, el rechazo a la religión (los personajes revelan ser ateos, tal como lo confiesan Aída y Santiago) y el distanciamiento con la sociedad, sobre todo, con el entorno familiar. Este problema de socialización se lo hace llegar don Fermín a su hijo Santiago: «A la hora que llego veo la lamparita de tu velador encendida [...]. Muy bien que leas, pero también deberías ser un poco sociable, flaco» (Vargas, 1972a/1969, p. 112). En otra oportunidad, el personaje mismo se enteraría, al conversar con Ambrosio, que la universidad sería la culpable de sus percances familiares: «Su papá decía que a usted San Marcos le hizo daño [...]. Que usted dejó de quererlo por culpa de la Universidad» (Vargas, 1972a/1969, p. 114). El rechazo del padre y la necesidad de libertad en Santiago cuentan con una duración considerable,

aunque alcanzará su límite, por lo que este personaje acude a la reconciliación y el desinterés en torno a cuestiones políticas. Es importante ver este desenlace, ya que en *La ciudad y los perros* sucede igual con los protagonistas —estos recorren las jerarquías de la violencia, hasta experimentar el máximo rango, el cual se caracteriza por practicar acciones ilegales, como el asesinato; a pesar de ello, como se sabe, se brinda una oportunidad al personaje (el Jaguar), que permite reconfigurar su vida; a partir de ese instante, se basará en la práctica de los principios éticos—. La reconciliación con el padre es un suceso conmovedor que no se aprecia en *La ciudad y los perros*; por lo tanto, los protagonistas en esa novela están realmente afectados por sus historias pasadas, en relación con la carencia de educación paterna; en cambio, *Conversación en La Catedral* admite identificar al lector que el ser humano es imperfecto, y, por esa causa, tenderá a errar, pero, asimismo, posee una enseñanza, que le permitirá perdonar y aceptar la realidad de los hechos.

4.3.6. *Pantaleón y las visitadoras* (1973) se rige con un registro militar como en la primera novela de Vargas Llosa; es decir, la presencia de jerarquías es notoria para delimitar ciertos caracteres de los personajes en su asociación con el tópico de la dominación. El protagonista Pantaleón Pantoja es un integrante de ese contexto militar, y su raciocinio, junto con su responsabilidad por el servicio, lo hará diferenciarse de los demás: casi un modelo o un ejemplo del bien (en *La ciudad y los perros*, lo utópico se configura y se requiere mediante el mal; en consecuencia, el Jaguar resulta el más sugerente). Este personaje se ha convencido de que es necesario combatir el crimen y la prostitución de los soldados: aquello se producirá complaciendo a los soldados

en sus necesidades sexuales, al participar en el Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPF), el cual consiste en llevar prostitutas («visitadoras») a los cuarteles de Iquitos, para que los soldados fornicen con ellas; automáticamente, esto provocaría el descenso del índice de mortandad y violaciones de la gente del entorno —así como en la primera novela de Vargas Llosa el centro que se encarga de la formación de los cadetes es el Colegio Militar Leoncio Prado, en *Pantaleón y las visitadoras*, el lugar simbolizado será Pantilandia; ambas localidades se encargan de depositar elementos malignos en la formación de los sujetos, como la incitación a la violencia y las prácticas sexuales (estas acciones van en contra de la ética y la religión)—. Mas el ingenio y la sagacidad no serán necesarios para que los regímenes de sentido se desarrollen de una forma exitosa (en *La ciudad y los perros*, los personajes se programaban de una manera tal que pensaban que podrían sobrevivir sin desembocar en la degeneración, pero no ocurría así, sucede un accidente al final: el Esclavo muere, el Poeta es chantajeado para que no acuse al responsable del homicidio y el Jaguar termina convirtiéndose en un asesino). Con respecto a Pantaleón Pantoja, se observa la necesidad de equiparar sus dos formas de vida: la militar y la familiar. Sin embargo, se produce un error en su autoprogramación: su matrimonio fracasa. Los estímulos que se le presentan al protagonista son imperdonables, se encuentra rodeado de mujeres; una de ellas, la Brasileña, se enamora de él. El accidente no concluye solo ahí, prosigue una serie de perjuicios: es chantajeado por el Sinchi; su mujer se entera de lo acaecido; se hace pública la misión secreta de los militares, a través de la radio; se asesina a la Brasileña; Pantoja, imprudentemente, opina de modo comunitario a favor del trabajo que ejercen

las visitadoras, motivo por el que se le impedirá al protagonista ascender de jerarquía militar. En la primera novela de Vargas Llosa, un error se podía rectificar; a la vez, se le brindaba la oportunidad al personaje de optar por la vía del bien; no obstante, en *Pantaleón y las visitadoras*, lo fallido tiene sus consecuencias funestas y duraderas.

4.3.7. *La tía Julia y el escritor* (1977) se caracteriza por presentar a un narrador personaje casi autobiográfico; a la vez, se intercalan escenas y personajes que ayudan a otorgarnos una sensación de realidad de lo que sucede en esta novela. Algunos parámetros que han permitido que se observe una conexión intratextual con *La ciudad y los perros* son los referidos a la situación del compromiso del protagonista con la literatura, la técnica literaria de la muda o el salto cualitativo, para ir develando a los personajes, junto con las transformaciones que atraviesan, la función de los medios de comunicación, el problema que ocasiona el mal trato con la mujer, la ineficacia de la religión, la recurrencia por el consumo de alcohol, las jerarquías presentes, la violencia y la violación.

Sobre el primer tópico, el personaje Vargas muestra un compromiso con la literatura —postura que no se ve en el Poeta al escribir novelitas pornográficas y cartitas: él solo las hace para su economía y su diversión—, por más que trabaja, sigue redactando cuentos para poder ser un buen escritor en algún momento, que es su gran sueño. Esta responsabilidad se la recalca también su familia (aunque es, además, una manera de ocultarle el hecho de que se comprometa con su tía). Vargas se sentirá complacido, porque está

logrando sus objetivos pacientemente: trabaja en la Radio Central, se irá de viaje a Europa y escribirá.

El recurso de la muda o el salto cualitativo es empleado por el autor para presentar a personajes de forma ambigua, para luego reinsertarlos y completar la historia de sus vidas: así, se irán revelando sus identidades. Ahora, en relación con las transformaciones por las atraviesan los personajes, observamos que no solo se rigen mediante la violencia —en *La ciudad y los perros*, se apreciaba que era indispensable acumular cierto potencial de agresividad en la tríada protagónica para lograr una transformación notoria, sin que esta no siempre resultase satisfactoria—; por ejemplo, en el personaje Federico Téllez Unzátegui, se conserva una necesidad de cambiar por un trauma de pequeño (su hermana fue devorada por ratas): será un exterminador de roedores; Lucho Abril Marroquín llevará consigo un déficit psicológico de infantilismo al provocar la muerte de una niña y un policía de la Guardia Civil en la vía pública; Pedro Camacho, de ser una exitosa entidad en los medios públicos y entretenimiento (los radioteatros), irá teniendo problemas en la caracterización y la personificación de los actores, posteriormente, acabará en un manicomio. Sin embargo, todas las modificaciones no son para mal en esta novela: obsérvese a Vargas, este personaje se reforma para bien por todos los hechos que le acaecen (madura y se vuelve más responsable con sus deberes).

En esta novela, los medios de comunicación favorecen la extensión de información a la que puede llegar la sociedad en sí (se conocen,

detalladamente, la realidad y la cultura artística, como los radioteatros de la Radio Central).

Recuérdese que, en *La ciudad y los perros*, al personaje Ricardo Arana se le hacía difícil entablar una comunicación eficaz con Teresa (una representación utópica de la mujer), mientras que al Jaguar o el Poeta les resultaba algo más accesible, aunque no de forma perfecta. En *La tía Julia y el escribidor*, se presentan estas trabas con el trato femenino, desde lo más ridículo (el personaje Richard se enamora de su propia hermana, Elianita), hasta lo más polémico (Vargas se encapricha sentimentalmente con su tía y luego con su prima). No obstante, lo que le preocupa más al autor es ver de qué forma se va desarrollando esta unión amorosa, tanto así que se asemeja a cualquier otra normal (sin vínculos familiares); con la diferencia de que existe una serie de personajes que impide que se establezca esta relación sentimental (Varguitas y su tía tienen que estar evadiendo, constantemente, las críticas y la cercanía con su familia, sobre todo, su padre; esto genera que, a veces, la pareja deba separarse o distanciarse). A pesar de que se casaron y duraron ocho años de compromiso, la unión entre Vargas y su tía no resulta efectiva, pero en el escritor hace que se sienta más responsable y madure en función de las adversidades —en la primera novela de Vargas Llosa, el matrimonio que se establece entre el Jaguar y Teresa, al final de la novela, es tan solo un ejemplo de que ambos pudieron contrarrestar las dificultades que se les presentaban: la separación, la violencia, los celos o la reivindicación del protagonista como una entidad ética de bien.

En la primera novela escrita por Vargas Llosa, existe una ausencia de la participación religiosa, la cual es remplazada por los seudovalores que imparte el Colegio Militar; en cambio, en *La tía Julia y el escribidor*, lo que prevalece es una crítica a la forma de articular las acciones espirituales. Las entidades que la representan son ineficaces: permiten chantajes (como cuando casan a Vargas con su tía, sin tener ni siquiera los requisitos; asimismo, al ser Crisanto Maravillas prohibido por las monjas de hablar con Fátima en el convento, debido a que lo vieron masturbarse; sin embargo, posteriormente, se olvidarán de esa acción por recibir de él un concierto en beneficio de los misioneros de África); de igual manera, se perciben sus malas enseñanzas (como las impartidas por el párroco Seferino Huanca Leyva, en torno a métodos para robar, pelear y arreglarse, los cuales inducirán a más violencia y derivados de la agresión); y su poca tolerancia (el padre Seferino intenta asesinar con un incendio al padre Sebastián Bergua por envidia).

El alcoholismo, vicio vital para los cadetes del Leoncio Prado, también es una muestra notoria de pasatiempo para los personajes de esta novela: Richard llega ebrio a su casa, Pedro Camacho invita a beber algo a sus compañeros y Joaquín Hinostroza Bellmont se emborracha cuando aún no puede establecer una relación amorosa con Sarita Huanca Salaverría.

Las jerarquías estarán presentes en el ámbito policial. Un suceso en el que se aprecia esta forma de regir a los hombres, algo caótico, es cuando se construye cierto temor a ejecutar órdenes violentas (al sargento Lituma de la

Guardia Civil se le encarga matar a un migrante afrodescendiente por parte del teniente Jaime Concha).

La violencia física y verbal se expone, además, en esta novela cuando el personaje Federico es golpeado, por su machismo a sus hijas, por los miembros de su familia; asimismo, al generar un doble asesinato Lucho Abril Marroquín en la vía pública (mueren atropellados una niña y uno de la Guardia Civil); o la discriminación que patentiza Pedro Camacho por los argentinos y la agresión que sufre por aquella despectiva. Estas y otras acciones provocadoras podrían llevar a clasificar las diversas series de tragedias: asesinatos inmerecidos, violencia armada (las sucesivas muertes que acaecen al árbitro y el entorno que exige justicia, junto al suicidio del sargento Lituma), venganza (intento de asesinato de Ezequiel Delfín al padre de Rosa, Sebastián Bergua) y muertes accidentales (los enamorados Crisanto y Fátima morirán en un edificio que se está derrumbando e incendiando).

Finalmente, una deficiencia que no se percata en el ambiente de *La ciudad y los perros* es la violación; en esa oportunidad, la violencia sexual estaría inmersa en la delación que hacen contra Gumerindo Tello, por haber acosado a la menor Sarita Huanca Salaverría, pero esta acusación sería cuestionable cuando el victimario se resiste a aceptar aquella propuesta (plantea que se trata de un chantaje de sus progenitores para unirlo con su hija, ya que él no tendría ni un impedimento para confirmar lo sucedido en caso fuera el padre: hasta se cortaría el miembro viril si mintiera).

4.3.8. *La guerra del fin del mundo* (1981) es una novela que enfatiza más el nivel de violencia que se observa en *La ciudad y los perros*. Algunos elementos que podemos encontrar en la comparación intratextual son el deterioro que sufre el entorno ante una ciudad representada de forma degradada, el uso de la violencia, la composición técnica y totalizadora de la novela, las organizaciones y las jerarquías halladas, la forma autoritaria de gobernar, la religión y el encubrimiento de información.

En relación con el primer tema, la presencia de una realidad degradada conllevará, en ambas novelas, una serie de reacciones impropias en los personajes, aunque esta se hace más notoria en *La guerra del fin del mundo*: la carencia de enfermeros, la escasez de recursos medicinales, el temor a la muerte, la decadencia ética (infidelidad y lucha entre amantes por apropiarse de una mujer en común), las guerras articuladas con participación femenina y los medios de comunicación tergiversados.

La violencia es propicia para que se desarrolle esta historia y cuente con veracidad, desde intentos de asesinato (como ocurrió con Jurema), hasta su propia realización, ya sea a través de decapitaciones, como les sucede a Pajeú y los yagunzos; ahorcamientos, como el de João Meninho; ejecuciones de prisioneros que tienen los del Séptimo Regimiento; incendios de establos, cuadros y almacenes, como acontece en Calumbí; tiroteos hasta matar; o el empleo de la agresión para realizar acuerdos o hacer justicia. No obstante, también, se exponen las emboscadas y los robos que causaban los yagunzos.

La composición técnica de esta novela intenta abarcar la totalidad del mundo real (a diferencia de *La ciudad y los perros*, que limita temas como la política y las acciones que desenvuelven algunos personajes secundarios); por ello, se muestra una diversidad de personajes y situaciones que harán que se exteriorice más sobre los individuos, en vez de entrar en su interioridad (como sí ocurre con el Poeta, el Jaguar o el Esclavo, de quienes podemos percatar cuáles son sus pensamientos, sus inquietudes y su pasado). Este modo de abarcar la narración se conoce como el empleo del narrador heterodiegético (en tercera persona del singular): recurso que proporcionará, de una manera más histórica, los sucesos de Canudos con respecto a la guerra acontecida en la novela.

En *La guerra del fin del mundo*, encontramos organizaciones y jerarquías militares que cumplen su verdadero rol con la sociedad, pues ya no se tratará de establecer un organismo militar en una sede colegial, como en *La ciudad y los perros*, sino que se patentará en un medio más útil. Estas funciones pueden apreciarse en los diversos personajes que cuentan con un grado específico. Por ejemplo, están los tenientes Pires Ferreira y Soares (él narra el asesinato que realizó hacia el padre de João Abade); el capitán Almeida; el mayor Cunha Matos; los coroneles Silva Telles, Geraldo Macedo, Tamarindo y Moreira César (quien teme a los intelectuales por sus estrategias); y el general Savaget. Predomina un respeto legítimo hacia la autoridad suprema, ya sea en el Quinto Regimiento de Infantería, el Séptimo Regimiento o la Policía Bahiáza; el Ejército Federal tiene un vínculo próximo con la

República dictatorial, lo que provoca que oficiales y soldados asuman un poder sobresaliente en la sociedad de esta novela.

En *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa critica implícitamente las formas de gobernar con autoridad, ya sea en la familia, algunos sectores públicos o la sociedad; en *La guerra del fin del mundo*, se aprecia directamente esa diatriba a la realidad sociopolítica, por parte del ataque a la dictadura y la opresión (los militares que conformarían la República o el Séptimo Regimiento, entre otros), que eran destruidas por los yagunzos de Canudos (con su pensamiento religioso y rebelde, afiliado al Consejero y Belo Monte); pero, también, hay un interés por adquirir el poder capital y una urgencia por restaurar la monarquía.

Ven esperanzadas sus vidas al apropiarse de la religión: actitud propia de los personajes yagunzos que, lentamente, se va desvirtuando para la percepción de otros. Empezará con los misioneros, los penitentes, las procesiones, el ir a misa los domingos, la reverencia a la cruz o la creencia en la inmortalidad del alma; sin embargo, se irá encubriendo y perdiendo su verdadero sentido. La religión se convertiría en una forma de regocijo para los derrotados; por ello, antepondrán la idea democrática de que la República es una especie de anticristo y que, por lo tanto, habrá que derrocarla. El principal responsable para emprender esta manifestación es el Consejero de los yagunzos, quien ha sido tomado como un Jesucristo: habla de una forma religiosa particular y lo veneran muchos fieles; aprovechará ese privilegio para conducir a los creyentes hacia un pensamiento político y un movimiento militar contra el régimen (luego, será condenado por la Iglesia; muchos de sus

seguidores se arrepentirán de haberse dejado guiar por sus doctrinas, y se empeñarán por tomar los verdaderos principios de Dios).

Existe una reserva de información mediante el autor en diversos momentos de la novela (característica similar al ocultar la identidad en la tríada protagónica de *La ciudad y los perros*). Esta particularidad se aprecia a través de lo acaecido a los personajes; por ejemplo, al morir João Abade, jefe militar de Canudos, a quien llaman Satán y ha huido por diez años, se dice que él sería el Consejero (Vargas, 2005b/1981, p. 719): caso muy similar ocurre con Galileo Gall, agente inglés a quien creen muerto (su cadáver lo halló la Guardia Rural en Ipupiará); no obstante, más adelante, aparece vivo, aunque varios creen que ya no lo está. Por otro lado, ocurre un encubrimiento de información, que más se asocia a la categoría del camaleón, cuando el párroco de Cumbe, don Joaquim, es amenazado por el coronel Moreira para que revele todos los secretos de los yagunzos (de practicar sacramentos, pasará a ser una referencia no confiable para el lector, sobre todo, cuando se representa en una escena con Jurema y el Enano, quienes serán víctimas de una emboscada, preparada a favor del Ejército).

4.3.9. *La señorita de Tacna* (1981) desarrolla algunos temas importantes que se presencian en *La ciudad y los perros*, ya sea con el entorno social, el oficio del escritor, la reserva de información entre los personajes, la frustración personal y la violencia actancial, que implica, además, manifestaciones verbales y físicas.

El entorno social se inserta en una etapa distinta de la instaurada en la primera novela de Vargas Llosa (sociedad limeña a mediados del siglo XX, con la presencia de un Gobierno dictatorial), ya que esta obra de teatro expone la provincia de Tacna, después de la guerra del Pacífico (aún se exterioriza la ocupación del Ejército chileno). Asimismo, se revela una clase media no tan adinerada (caso contrario de los personajes Ricardo Arana o Alberto Fernández, que se establecen en una zona limeña cotizada y gozan de distintos privilegios); esto hace, también, que los abuelos confíen en la religión: escuchan la misa de los domingos para ver si existe alguna manera de cambiar la posición económica del hogar y mejorar la salud.

En el análisis intratextual, coincide el oficio del escritor en *La señorita de Tacna*, a diferencia de que aquí se muestra como una profesión y un modo de vivir (lo que gane lo usará para pagar algunos saldos pendientes); a la vez, la escritura del personaje Belisario servirá para rescatar momentos dichosos de su familia (es la misma función que hace el radioteatro), con el empleo de la imaginación para completar algunos fragmentos olvidados, la alteración de las historias y el añadido de otras.

El encubrimiento de información, además, se asocia con el texto principal del análisis de esta tesis; con la diferencia de que, en esta ocasión, no se trata de ocultar un crimen (no hay participación policial o legal), sino el hecho de ver qué es lo que sucede para evitar un matrimonio fracasado entre Elvira y Joaquín (Carlota delata la infidelidad que él le hizo y los verdaderos motivos por los cuales piensa casarse con ella). Asimismo, esto provoca que se

hable de cierto machismo, porque la mujer es percibida como un instrumento de utilidad para el hombre (Carlota: objeto de complacencia sexual; y Elvira: idealista, romántica, utópica, fiel y sumisa).

La frustración, también, es un tema para este análisis intratextual, debido a que algunos personajes de esta obra de teatro sienten una abolición interna. Para el caso de Belisario, es notorio el vínculo de estancamiento con su profesión de Derecho (la cual eligió estudiar), su desempeño como escritor será, igualmente, una manera de enfatizar esa modificación evidente (ya no será la esperanza económica de su familia). En función de Elvira, es visible la frustración producida por haberse quedado soltera durante el resto de su vida: la decepción generada desde el día que quemó su vestido para arruinar su boda por padecer infidelidad; además de su propia autodeterminación de humillada y resistente, que se resigna a asumir, nuevamente, la convivencia con su familia. Asimismo, hay otro personaje que es el abuelo, quien afirma haber sido infiel a su esposa luego de cinco años de estar unidos, puesto que su ausencia y su estancia en Arequipa (las consecuencias no se representan notoriamente, a causa de que la relación aún continúa para bien).

La violencia, también, se presenta en esta obra de teatro, de forma actancial, verbal y física; es más, los personajes atraviesan por el recorrido de los triángulos jerárquicos, ya que asumen la agresión como un medio de adquirir una nueva conducta; aunque, después, se percatarán de que están siendo direccionados hacia una sensibilidad distinta: la conducta disfórica (la del arrepentimiento). Aquello sucederá con Belisario cuando ofende a sus

abuelos por estarlo distraendo en sus quehaceres; no obstante, luego, se arrepentirá de ese accionar; y, en una oportunidad, la abuela le recalca al respecto que uno de joven es ateo, pero, con el tiempo, comprende, y, ya de adulto, empieza a ir a la iglesia. Sin embargo, igualmente, las manifestaciones agresivas tendrán otra percepción: se hará justicia de aquellos actos (cuando el abuelo de Belisario es delinquito, pasará un tiempo, y se le devolverá el reloj robado, además de atraparse al responsable), el personaje agresivo tenderá a comportarse como una entidad camaleónica para no demostrar su frustración (aquello se aprecia en la Mamaé al quedarse soltera, cuando se confiesa en la iglesia y se resiste a vivir con su familia, luego de que han decidido mudarse), asimismo, se observará que el agresor no se arrepiente de su conducta (se conoce mediante una carta que Joaquín ejerció la violencia por golpear a una india; adicionalmente, se representa cuando hay racismo, sobre todo, al aludir a los mandingos, quienes son una señal de la esclavitud en el Perú de ese contexto).

4.3.10. *Kathie y el hipopótamo* (1983). Esta obra de teatro nos muestra la historia amorosa entre Kathie (Adèle Foucher) y el profesor Mark, la cual se hará posible luego de muchos años y diversos hechos (casamientos y separaciones con otras personas, junto con dificultades para llevar una vida armoniosa y feliz; es decir, se vincularán con una vivencia pasada de castración, frustración y limitación que, con el tiempo, se llegó a superar); es más, en un instante de la narración, se refiere a la importancia del amor-solidaridad, en torno a la comprensión y los intereses comunes; en oposición al amor-pasión (fundamentado en el sexo). Aunque a Adèle no le guste esa

condición, al final, terminará aceptándola por el fracaso matrimonial y la oportunidad feliz que se le presentaba con Mark (Vargas, 2001d/1983, p. 218). Si en *La ciudad y los perros* era la violencia la que dificultaba el trato y la convivencia entre los cadetes, en *Kathie y el hipopótamo*, prevalecerán los conflictos internos que poseen los personajes sobre las acciones inmorales (cinismo en las relaciones amorosas, desamores, infidelidad, traición, asesinato, mediocridad, entre otros). Si se asocia con el concepto de literatura —en la primera novela de Vargas Llosa, era el Poeta quien tenía mayor contacto con la escritura y la creación al narrar sus novelitas pornográficas—, se observa que Mark y Adèle están construyendo un libro en el que la protagonista cuenta sus vivencias y sus viajes por África y Asia; además, lo literario se incorporará en la forma de narrar toda la historia —con las múltiples representaciones actorales y las grabaciones de audio hechas por Kathie, harían percibir al lector que hay diversas formas de relatarla, ya sea añadiendo, suprimiendo o detallando ciertas acciones.

4.3.11. *Historia de Mayta* (1984) se basa en desarrollar un tema central: la pérdida de valores por parte de un individuo que no está a gusto con su situación socioeconómica, la pobreza, la cual se enfatizaría con la inclusión de una política y una vida rebeldes, que tan solo lo degradarían, hasta dejarlo en el peor de los casos (la prisión). Este tópico se articula en el protagonista Alejandro Mayta —en *La ciudad y los perros*, la familia cuenta con un rol importante para la toma de decisiones de los personajes; en cambio, en *Historia de Mayta*, se obvian a estas entidades formativas, junto con las sedes educativas, como la universidad—. Se percata una transformación ontológica e

inmoral que, en ningún momento, declina —como sí sucede con la tríada protagónica del Jaguar, el Poeta y el Esclavo, la cual tenderá al arrepentimiento y la autodeterminación ética de la vida—; en esta oportunidad, se prioriza: Mayta, luego de haber sido acusado por revolucionario, será detenido por robos, asaltos, extorsiones y asesinatos. Se percibe la violencia (hay matanzas en Jauja, abusos, jerarquías militares y policiales); pero, también, la no transparencia de los medios de comunicación y los miembros políticos (se aprecian la traición y la desconfianza); a la par, lugares donde reside la clase baja (la cárcel de Lima, el Lurigancho). No obstante, reiterando lo principal, el primer problema sería la inserción de aquella política izquierdista, comunista, socialista, trotskista, marxista, estalinista, revolucionaria, insurrecta y armada, la cual es empleada para otorgarle la sensación al protagonista de que está luchando contra la opresión gubernamental (las huelgas, las manifestaciones y los mítines son esenciales para que los partidarios se impongan visiblemente); Mayta señala, en una oportunidad, que los enemigos del pueblo son los banqueros, los oligarcas y los imperialistas (Vargas, 2005c/1984, p. 182): a ellos, tendrán que atacar; por consecuencia, no será necesario optar por la lectura, los conocimientos y las teorías (tal como se lo indicó el personaje Vallejos a Mayta), sino que hay una necesidad de poner en práctica las acciones subversivas. Finalmente, desde un punto de vista literario y técnico, Vargas Llosa muestra un recurso estilístico que no empleó en *La ciudad y los perros*, el cual consiste en proporcionarle una voz propia al narrador; en consecuencia, es presentado como un personaje más e inmiscuido en los sucesos de Mayta, como un escritor que quiere recopilar toda la información posible de su historia para redactar una novela, la cual contará con un carácter

verosímil, que se valdrá de la realidad, aunque no será una copia fidedigna de ella.

4.3.12. ¿Quién mató a Palomino Molero? (1986) alude a algunos temas importantes que se exponen también con la primera novela de Vargas Llosa: la búsqueda de la verdad, la violencia, la frustración y la visión de la mujer. El primer punto consiste en tratar de buscar al responsable principal de la muerte de Palomino Molero, el flaquito —en *La ciudad y los perros*, es el hallazgo del ladrón del examen de Química y el asesino del Esclavo—. Los procedimientos que hace la policía para visibilizar algunas pruebas fehacientes asocian esta historia con la novela policial (se muestran chantajes, cinismo, rebeldía, duda e impotencia); se requerirá de todos los elementos para encontrar al victimario, así se tenga que generar una pelea entre dos organismos importantes: la Aeronáutica contra la Policía —lo que resulta recurrente es que finalizado el caso policial, en ambas novelas, se desplaza al personal que ha estado implicado en el asunto: el teniente Gamboa saldrá del Colegio Militar Leoncio Prado por órdenes de sus mayores; el guardia Lituma y el teniente Silva serán trasladados, además, del lugar de los hechos, Piura—. En relación con el tema de la violencia, se aprecian muchos recursos para ocultar cierta información o seguir perenne en un ideal, como la interrogación que le hacen Lituma y Silva al teniente Dufó (de Aviación) para saber quién es el culpable. A ello, se le puede añadir la violencia verbal (palabras como «conchesumadre»), la cual se manifiesta de forma reiterada por el propio Lituma, con expresiones grotescas y críticas al tipo de gente mala. El siguiente tópico, el de la frustración —en *La ciudad y los perros*, se produce por la

impotencia de actuar con violencia en algunos personajes y por la inacción de ver la separación del Colegio Militar en cadetes importantes para el Jaguar y el Poeta—, se desarrolla por parte de los afectados ante la pérdida física de Palomino Molero: su madre Asunta y, con mayor obsesión y responsabilidad, el guardia Lituma y el coronel Mindreau (este último, ante las constantes negaciones de ser partícipe de aquella muerte, terminará confesando la verdad y asesinándose, junto a su hija). Asimismo, algunos personajes secundarios son símbolos de aquellas personas que poseen una vida mediocre (los llamados «inconquistables», quienes están conformados por el Mono y los primos León: Josefino y José). Con respecto a cómo se ve a la mujer, se evidencia el fracaso de optar por la infidelidad (el teniente Silva pretendía acostarse con doña Adriana; sin embargo, no llega a conseguirlo, ya que ella recurre a una serie de mañas que hace resentir al policía); a pesar de esto, se presenta, igualmente, la otra versión, aunque de menor grado, que intenta mostrar el ideal de una mujer corrompida (se menciona la existencia de prostíbulos y la eficacia que tiene el alcohol para recurrir a las mujeres con fines sexuales).

4.3.13. *La Chunga* (1986) relata la historia de la desaparición de Meche (la novia de Josefino), quien es vista por última vez en el bar de la Chunga, donde estaban presentes los Inconquistables (grupo de vagos que se dedican a embriagarse, jugar a los dados y hacer apuestas; ellos son el Mono, José, Josefino y Lituma). Se oculta una verdad: no se sabe el motivo de la desaparición de Meche (se supone que la Chunga o Josefino la mataron o quizá huyó, a nadie le interesa saberlo; no obstante, Josefino podría

averiguarlo si encañona a la dueña del bar, pero no lo hace) —en esto, se parece mucho al encubrimiento de información visto en *La ciudad y los perros*, en función del asesino del Esclavo y el culpable del robo del examen de Química—. La violencia también genera un lazo intratextual con la primera novela de Vargas Llosa, tanto así que pueden compararse a personajes en común (el Jaguar con Josefino); por ejemplo, el novio de Meche es autoritario y cree que puede resolverlo todo mediante amenazas y golpes (la Chunga le tiene miedo, por más comportamiento varonil que posea; así, la llamen «marimacho» y sea lesbiana); asimismo, parece que no le importan los sentimientos amorosos (en eso, se distinguiría del Jaguar; por lo tanto, Josefino sería un personaje más rudo e indiferente): convierte a sus enamoradas en prostitutas que laboran en la Casa Verde, luego de haberlas enamorado y prometido una vida mejor —de allí, se desprende cierto ritmo en los sucesos que acaecerían con las mujeres de Josefino: son seducidas, chantajeadas, engañadas y, luego, transformadas en prostitutas; la excepción será Meche, quien resulta la más agradable para la Chunga, será la única que pueda escapar de ese ciclismo provocado por su novio—. Los personajes se muestran degradados en su totalidad (hay violentos, vagos, alcohólicos, mediocres y lujuriosos), a la vez, algunos de ellos van exponiendo sus acciones del pasado, que los conduce, justificadamente, a ese modo de vivencias (el Mono cuenta haber sido violador; la Chunga siente cólera por los hombres, dice que nunca se someterá a ni uno de ellos; y Josefino es un cafiche y «vividor»). El ambiente y la región en donde se evidencian los hechos, además, están muy relacionados: la Chunga, preocupada por el futuro de Meche, no le propone una de las múltiples alternativas que tiene para preservar su dignidad y su

reputación, le presenta la más eficaz, la que halla a su disposición: irse a Lima (para que así pueda desarrollarse mejor y se libere de los percances caóticos de ese presente represivo en el que vive junto con Josefino).

4.3.14. *El hablador* (1987) nos muestra una manera de relatar, que se sostiene por las reiteradas calificaciones y descalificaciones que hace el narrador a una respectiva sociedad, ya sea por medio de una crítica, al mostrar la distinción de clases sociales, económicas y educativas entre la tribu machiguenga con la capital modernizada; sin embargo, puede ser, igualmente, a través de descripciones artísticas favorables, como la que representa a la naturaleza con sus diversos elementos que la componen: pájaros, vegetación, animales, entre otros. Esta novela posee más un carácter etnológico, antropológico y mítico, por el cual los intereses político y cultural se orientan a la exposición de la lucha frecuente entre salvar la tradición (con ello, todos los mitos de los machiguengas: el del Sol, la Luna, la Tierra, las luciérnagas, el dios Tasurinchi, el Kientibakori, la Amazonía, etc.) o adaptarse al avance modernizador, occidental y civilizador.

El rechazo a la transculturación generaría consecuencias negativas para la tribu machiguenga: la aculturación, la analfabetización, la ignorancia y su propia autodestrucción. En *La ciudad y los perros*, quienes estudian en el Colegio Militar son cadetes de esa institución, quieran o no, así practiquen la violencia o se conviertan en víctimas constantes de la agresión; en *El hablador*, un poblador se identifica al apropiarse de la historia de su pueblo, por más refutable que sea para otras sociedades, como la religión. Este problema de

escepticismo ante la causalidad de los hechos restringe en el individuo su capacidad para delimitar lo que proviene de la ficción y la realidad; en consecuencia, complica su ubicación en el plano humano (¿quién realmente es el sujeto?, ¿es necesario rendir cuentas sobre los referentes por los cuales se identifica uno?, ¿existe un sujeto autónomo en la realidad?).

Ante todo, la postura que tiene el narrador es la de informarse en torno al estado de sus referentes, para después analizar y brindar una explicación concienzuda: es la idea que se considera al aludir al «hablador».

4.3.15. *Elogio de la madrastra* (1988) se vincula con *La ciudad y los perros* al mostrar actos no éticos que degeneran la interioridad humana: el incesto, la lujuria y el engaño, por parte de doña Lucrecia y su hijastro Alfonsito (Fonchito), hijo de don Rigoberto. A diferencia de la primera novela de Vargas Llosa, aquí se detecta, constantemente, una notoria preferencia por apoderarse del mal (el niño espía a su madrastra, se produce una relación incestuosa, y se ridiculiza al padre al ser toda una víctima de infidelidad). Fonchito es la maldad misma; en consecuencia, no podría identificarse con el Jaguar ni con el Esclavo ni tampoco con el Poeta, ya que este último se comportaba de forma condicionada, pero con una base ética bien fundada: actuaba con maldad solo para sobrevivir; luego, seguía siendo bueno en el trato con los demás. En el caso de Fonchito, el condicionamiento que asume es el contrario: es malo y fingirá ser bueno tan solo con su progenitor Rigoberto. Quien sí se puede identificar con el Poeta es la empleada doméstica Justiniana, que conoce la

situación de maldad y se le impide hablar con la verdad por algún chantaje que atenta contra su expulsión en aquel entorno social.

4.3.16. *Lituma en los Andes* (1993) presenta una serie de elementos que establece una similitud con *La ciudad y los perros*; por ejemplo, la referencia a los temas de la violencia, el encubrimiento de información, la visión de la mujer y el recorrido jerárquico.

La violencia en este texto se desarrolla de forma más reincidente que en la primera novela de Mario Vargas Llosa: se supone que hay prácticas caníbales por medio de los miembros de Naccos, asaltos, explosiones, terrorismo y asesinatos; incluso, puede presenciarse una tipología de víctimas y agresores existentes (aquello es debido a la multiplicidad de personajes que se articula en las situaciones de agresividad), culpables, vinculados e inocentes. El uso de armas generará en ellos cierta seguridad para sus integridades físicas y sus modos de culminar con sus problemas (Lituma emplea una Smith Wesson 38) (Vargas, 2000a/1993, p. 15); no obstante, tendrá también su contraparte: matanzas, miedo y migraciones. La señal de las banderas rojas no será indicio eficaz para detectar a los responsables de los distintos crímenes subversivos: hay personajes que se encubren como comuneros, aunque son terroristas; la Guardia Civil, la Radio Nacional o la Radio Junín (que cuentan con mucha participación en la novela) no podrán combatir aquella violencia desenfrenada; aun así, estas entidades se degradan —el policía Tomás se ha transformado en un asesino por vengarse de un tema

amoroso—; ¿se actuaría con justicia?, ¿quiénes entonces estarían justificados de actuar en contra de la ley?

El encubrimiento de información en la narración es más de un problema para los personajes policiales, ya no se trata de hallar al culpable del asesinato o el robo del examen de Química (el Jaguar y el serrano Cava en el caso de *La ciudad y los perros*), sino de localizar a los principales responsables de las distintas desapariciones (el mudito Pedro Tinoco, el albino Casimiro Huarcaya y el capataz Demetrio Chanca). Los nativos de esa región no brindan respuestas de estos hechos: se mantienen callados y ocultan la violencia por miedo (Vargas, 2000a/1993, p. 12); sin embargo, ese silencio produce, asimismo, desconfianza con respecto a los pobladores: se duda sobre quién es un terrorista o una persona común —como lo acontecido con Pedrito Tinoco—. Tomás y Lituma piensan que la única alternativa podría ser arrestando a los sospechosos o quienes permanecen silenciosos (sospechosamente), como intentaron hacerlo con los dueños de la cantina, Dionisio y la Sra. Adriana. ¿Sería esto posible y efectivo? El mito y las leyendas andinos predominan muchas veces como justificaciones de los asesinatos clandestinos de Sendero Luminoso: provocan tranquilidad y encubren la verdad a los pobladores de Naccos (como el mito del pishtaco). Lituma se muestra escéptico: cree que podrían ser ataques senderistas, a pesar de que al final le revelan que se hicieron sacrificios humanos con esos desaparecidos, con la finalidad de rendir culto a las deidades; igualmente, racionaliza sistemáticamente para llegar a una conclusión asertiva o posible en relación con esos ataques subversivos (tal como lo realiza, de una forma similar, Alberto Fernández para deducir que el

Jaguar es el asesino del Esclavo, y denunciarlo). Hay un elemento más que se encarga de apartar la veracidad de los hechos y los personajes: el uso del sobrenombre o el apodo. Si en *La ciudad y los perros* este se empleaba para caracterizar a un determinado cadete (el Jaguar, por ser peligroso; el Poeta, por tratarse de un muchacho que escribía poemas y novelitas; y el Esclavo, por aludir a un personaje sumiso e incapacitado de actuar con violencia), en *Lituma en los Andes*, cumplirá la función de ocultar el nombre real: los terroristas se cambiaban de nombre por seguridad y como forma de evadir la captura policial. Algunos sobrenombres eran Iscariote, Mameluco y el Chanco (Vargas, 2000a/1993, p. 129).

La concepción que se configura de la mujer es semejante a la de la primera novela de Vargas Llosa (se distinguen dos tipos femeninos: la prostituta, como a la que acude el Poeta o Lituma; y la ideal, como Mercedes y Teresa, quienes son defendidas y motivos para inducir a una pelea por quienes sienten amor hacia ellas, Tomás y el Jaguar). En las dos narraciones, se enfoca la perspectiva del personaje desde una visión depresiva; a la vez, se cuenta con alguien que lo oye y lo estimula a seguir con sus respectivos relatos: el Esclavo narra a Alberto Fernández, dentro del Colegio Militar, que carece del amor de Teresa; mientras que en *Lituma en los Andes*, es Tomás quien referirá sus penurias de amor a Lituma. Por un lado, Tomás y Ricardo Arana se calificarían como disfóricos, por anhelar reivindicar su desposesión amorosa al narrar sus específicos pasados de la mujer que aún quieren; por otro lado, Lituma y el Poeta serían eufóricos, ya que se hacen pasar por sabedores de las relaciones amorosas. El hallarse en un lugar donde la mujer a

quien quieren no se presencia implica alejamiento y negación de la realidad en la que se sumergen estos personajes; en ambos casos, han decidido adoptar una situación que los vincula con la muerte (el Esclavo está insertado en el Colegio Militar; y Tomás, en un ambiente peligroso de terroristas): el asesinato o la destrucción interna están a disposición de Tomás y Ricardo Arana; no obstante, a ellos, no les importa.

En asociación con el recorrido jerárquico militar o policial, diferenciamos que en ambas novelas se establece un mérito para ascender de rango; al igual que existe un fallo que delimita la labor como integrante de la institución a la que pertenece el implicado. En *La ciudad y los perros*, al teniente Gamboa, se le traslada de localidad por ponerse al nivel de una entidad superior durante una discusión; en cambio, en esta novela, lo que ocurre es un ascenso para Lituma, quien es miembro de la Guardia Civil; y, al final de la historia, cumplida su misión, se le otorga el grado de sargento, y es enviado a cumplir con un cargo de vigilancia en la selva.

4.3.17. *El pez en el agua* (1993) se refiere al género narrativo que se basa en las memorias del autor, en las que Mario Vargas Llosa expone momentos esenciales de su existencia; los cuales son distribuidos como si se tratase de una crónica o un hecho histórico. Los parentescos y las diferencias que se pueden vincular con la primera novela escrita por Vargas Llosa se relacionan mucho con el ámbito sociopolítico, pero se desarrolla, también, en la figura paterna, la intratextualidad directa, el contraste entre la vida política y

literaria del autor, las transformaciones sufridas por el personaje principal y los distintos caracteres que irán anexos a los tópicos ya mencionados.

Esta narración presenta, al igual que en *La ciudad y los perros*, la figura del padre violento, temerario y ausente. En ambos casos, se le considera muerto; sin embargo, no es así: solo existe un distanciamiento; además, ante la posibilidad de considerarlo como difunto, supondría cierta tranquilidad para el niño o el adolescente, de no ser así, generaría una sorpresa estupefacta que desembocaría en agresividad, traumas y desencanto por la vida —con la diferencia de que en sus memorias la reconciliación se hace propicia—. El fracaso conyugal o matrimonial es visible de forma consecuente, sobre todo, si se recuerda la unión marital entre Vargas Llosa y su tía Julia, quienes son frecuentemente amenazados por el padre de él, hasta llegar a manifestar una denuncia por esa unión marital anómala.

Hay una asociación directa con la primera novela de Vargas Llosa, porque el autor revela algunos datos que le permitieron escribirla, como las vivencias en el Colegio Militar Leoncio Prado (buenas: fascinación por la lectura y el fútbol; y malas: violencia, racismo, jerarquías, alcoholismo y pornografía); considerando siempre que el hecho de recurrir al mal era para los cadetes un modo de ser hombres (Vargas, 2003b/1993, pp. 106-109) y adquirir respeto (con la negación de los principios éticos y religiosos, al hacer prácticas sexuales de fornicación y masturbación, robar, mentir, pelearse, etc.). Asimismo, esta forma de vivir se aprecia en el narrador, en otras circunstancias importantes, como cuando ya es un periodista bohemio (Vargas, 2003b/1993,

p. 141) de *La Crónica* —recurre de manera rutinaria a prostíbulos y bebe en el Negro-Negro, por la plaza San Martín; a la vez, habla y conoce de temas sobre la realidad peruana.

Vargas Llosa inicia su vida política desde que ingresó a la universidad San Marcos, junto con las lecturas que empieza a tener de autores políticos y filosóficos, que lo ayudan a enfatizar su pensamiento democrático e izquierdista (Sartre, Trotsky, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, entre otros). En una ocasión, llega a conformar el Cahuide (grupo estudiantil político que se constituyó en esa institución). De forma pública, el escritor Vargas Llosa llegó a pertenecer al Frente Democrático (Fredemo) (Vargas, 2003b/1993, p. 44), el cual se encargaba de rechazar cualquier tipo de Gobierno dictatorial o militar, con el fin de buscar la democratización —el narrador muestra como referente el golpe realizado por el general Odría en 1948—. Con esa postura, el sistema dejaría de enriquecer a unos y empobrecer más a otros; además, es lo que el narrador percibe y llama como violencia estructural: «La discriminación, la falta de oportunidades, el desempleo y los salarios de hambre de vastos sectores de la población» (Vargas, 2003b/1993, p. 213). Este partido se conformó, inicialmente, por Vargas Llosa; en oposición a las políticas estatistas del presidente del Perú Alan García (Apra). Posteriormente, contará con apoyo de Acción Popular (dirigida, un tiempo, por Francisco Miró Quesada) y Partido Popular Cristiano (conformado por Fernando Belaúnde y Luis Bedoya Reyes); esto conllevará que el autor participe en las elecciones presidenciales de 1990, pero no resultará vencedor, puesto que Alberto Fujimori, quien integra el grupo político Cambio 90, obtendrá la mayoría de votos. Al mismo tiempo, se

vivencian las catástrofes de la violencia política (mítines, huelgas o tomas) y la lucha armada a través del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (el cual tenía como una de sus funciones secuestrar a los partidarios políticos) o Patria Roja. Es por eso que en ese año el aumento del terrorismo y la delincuencia persiste, junto a la protección y la vigilancia en el Perú. La labor más arriesgada era para quienes dirigían grupos políticos, como también, familiares cercanos a ellos, ya que los asesinaban, los maltrataban o los secuestraban. Pasaron muchos años de constantes guerras y conflictos, en los que la política adoptó diversas posturas y afiliaciones; por ejemplo, Vladimiro Montesinos (Vargas, 2003b/1993, p. 534), quien estaba al mando del Servicio de Inteligencia de la Marina, eliminó todo rastro de delito en los registros públicos y los archivos judiciales de las operaciones ambiguas de compraventa de propiedades en las que se acusaba a Fujimori.

La política dejará de ser interés para Vargas Llosa, debido al apoyo de su esposa Patricia, quien le plantea la disyunción de su vida (literatura o política); por lo tanto, se muestra la práctica de la segunda como una forma de resistencia que impide desarrollar la parte creativa del escritor (y viceversa).

En *El pez en el agua*, se inferirá una preocupación, por medio del narrador, en contar con intereses hacia el aprendizaje intelectual y literario por compromiso social e individual; esta forma de doctrina sapiencial la adquirirá estudiando Literatura en la universidad San Marcos, junto con el francés en la Alianza Francesa, y trabajando como investigador con su maestro Raúl Porras Barrenechea y periodista en diarios como *La Crónica* —en *La ciudad y los*

perros, este aprendizaje es obligatorio; en consecuencia, la mayoría pretende tan solo alcanzar el conocimiento para desligarse de aquellos vínculos con lo opresivo y lo violento, mas no por anhelar una sabiduría cultural y enriquecedora—. Prevalecerá, de forma elitista, la cultura occidental sobre la nacional en el narrador. Aquello se aprecia en dos ejemplos. El primero (Vargas, 2003b/1993, p. 403) se identifica al revelar Vargas Llosa su preocupación por ganarse una beca a París, y, con esta, estudiar en Europa, para que así pudiera mejorar su condición artística; de no conseguirla, se autodeterminaría como un escritor de baja categoría: sin reconocimientos, mediocre, frustrado y con sus sueños truncados. El segundo (Vargas, 2003b/1993, p. 417) se expone cuando afirma que más conveniente le resultaba publicar sus novelas en otros países y no en Perú. Por otro lado, la literatura y la narración ayudarán, en cierta medida, a que el escritor se manifieste sociopolíticamente, al igual que la radio, la prensa y todos los medios de comunicación, ya sea para atacar una forma de gobierno o apoyar a los candidatos presidenciales. En una ocasión, el narrador es entrevistado por Jaime Bayly, César Hildebrandt y Ricardo Belmont; aquello produce, además, observar que la palabra sería un medio indispensable para inducir a disputas y malentendidos peligrosos. Hay un interés del escritor en frecuentar contactos literarios, para apropiarse de conocimientos que lo ayuden a mejorar su redacción y su creatividad artística (Julio Cortázar, Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza, entre otros); como también, la enseñanza que recibirá de sus maestros de la universidad San Marcos (uno de ellos, Carlos Eduardo Zavaleta); no obstante, más importantes serán las lecturas que él tenga con respecto a determinados autores (novelistas norteamericanos, como William

Faulkner o Hemingway). A medida que prosigue esta narración, uno se percata de que la formación de Vargas Llosa, en relación con su obra, se debe a este conocimiento que va adquiriendo: aquello le permite que vaya considerando argumentos que le servirán para sus próximas creaciones literarias y las publicaciones de las mismas (tal como sucede con *Los jefes*, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, etc.), las cuales son puestas como testimonios en *El pez en el agua* —esta parte creativa se puede asociar con el perfil del Poeta, quien se encarga de escribir novelitas pornográficas para sus amistades; se puede observar cómo él lleva un pequeño cuaderno de apuntes y creaciones que le permiten fantasear y crear algunos mundos posibles para entretener a sus lectores de aquella realidad cruel que se les presenta; igualmente, sería una forma de evasión—. Los escritos de Vargas Llosa traerán polémicas en los receptores de la misma, ya sea en el ámbito familiar (sobre todo, en la tía Julia y el padre de él) o el nivel nacional, tal como lo revela *El pez en el agua*.

Finalmente, las memorias de Vargas Llosa nos muestran una serie de transformaciones ontológicas, por las cuales atraviesa el personaje principal, ya sea en los ámbitos social y político. Un ejemplo notorio es cuando el narrador se decepciona del marxismo y el socialismo para dedicarse plenamente a otra forma de vida: la literatura en sí (Vargas, 2003b/1993, p. 218), el humanismo, el matrimonio o la intelectualidad; es más, se hallan transformaciones que implicarían modificaciones de intereses culturales; por ejemplo, de la política a la literatura o del matrimonio al humanismo, etc. Los protagonistas de *La ciudad y los perros* tan solo se limitan a manifestarse en una etapa precisa de

sus vidas, a la vez que los espacios donde se desenvuelven no son diversos, como sí los presenta *El pez en el agua* de Vargas Llosa.

4.3.18. *El loco de los balcones* (1993) se asemeja a la primera novela de Vargas Llosa por presentar personajes que están limitados para desarrollarse plenamente, ya sea por una carencia o una dependencia afectiva, tal como resulta con el profesor de Historia del Arte Aldo Brunelli y su hija.

En el primer caso, hay una frustración personal al no poder conseguir sus proyectos: la conservación de los balcones históricos de Lima, que resulta algo inadecuado para un contemporáneo. Asimismo, las formas que emplea para difundir su manifestación no tiene mucha trascendencia: protestas en contra de las demoliciones, pago por adquirir aquellos balcones, quejas ante el Dr. Asdrúval Quijano, jefe de la Dirección de Preservación del Patrimonio Artístico y Monumentos Históricos. Su obsesión por la historia y la arquitectura de su país, junto al patrimonio cultural y artístico, no se ven correctamente correspondidos ni solventados (Los Cruzados, conformados por doña Enriqueta, Rosa María, Ricardo y Panchín, son quienes ayudan temporalmente a este ciudadano; sin embargo, después, se verá perjudicado ante la falta de apoyo). La indiferencia de la población produce que Aldo Brunelli enloquezca e intente suicidarse; no existe ni un arrepentimiento de su parte: al ser rescatado por un borracho, luego de que probara ahorcarse, invita a ese personaje a que se una a su proyecto de conservación por los balcones, el cual acepta.

En torno a lo segundo, relacionado con la hija de Aldo Brunelli, Ileana, la limitación personal se observa por la necesidad en ella de corresponder con sus acciones voluntarias de colaboración a la realización personal que posee su progenitor en el proyecto de los balcones antiguos; a ello, se le añade lo que el padre quiere de ella: casarla con alguien de dinero y reputación: le pondrá como buena alternativa a Diego Cánepa, quien cuenta con una posición económica, social y pedagógica respetable; mientras que muestra desagrado por un antiguo pretendiente, a quien ella quiere de verdad, apellidado Huamani, a quien se le rechaza por prejuicios raciales, económicos y sociales. El truncamiento de su vida se patentiza al confesarle a su padre que él es el culpable de aquella elección matrimonial fingida e interesada, junto al desperdicio de su vida que ha pasado con él en su proyecto de rescatar balcones, ya que este no ha tenido ni un resultado esperado.

4.3.19. *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) se basa en la historia de un intento de venganza, para lograr la transformación de un personaje (Eduardo, un severo crítico de Arte) en otro más apacible. De esto, se encarga Rubén, quien ha perdido a su novia por la ofensa que ha recibido de ese profesor sobre sus pinturas. Hay varios términos que se emplean aquí y, también, en *La ciudad y los perros*; por ejemplo, uno de ellos es el del camaleón, en relación con Rubén, porque este finge ser un homosexual para introducirse a solas en el departamento del profesor (su participación encubierta no solo se manifiesta al fingir esta opción sexual, puesto que tenderá a ocultar el verdadero motivo que lo ha llevado hasta allí; es más, hará creer que sus acciones lo conducirán al asesinato de quien logró separarla de su novia, pero no ocurre así: el efecto

sorpresa que se alcanzará ante ello cobrará una importancia no esperada, tan solo pretende asustar a Eduardo). El cinismo (como hacerle creer al profesor de Arte que es el mejor del *vernissage*), el uso del alcohol (ambos personajes beben *whisky* con la finalidad de lograr sus respectivos propósitos), la responsabilidad (Eduardo siente que debe decir la verdad en sus críticas y Rubén sabe que quiere conseguir algo en esa visita, a causa de que es el testigo más íntimo del suicidio de su novia) y la frustración (la crítica se muestra como una especie de truncamiento ante la creación artística; aunque, además, se estancan quienes sienten que no están progresando en lo que anhelan, tal como la novia de Rubén y el profesor Eduardo) son elementos que se perciben en la primera novela de Vargas Llosa; mientras que estos otros no: la introducción de la música (se menciona que se está escuchando la canción de Gustav Mahler) y el seudoarrepentimiento (el profesor, por más que se le amenazó con una arma y casi es asesinado, no dice que modificará su actitud de ser crítico severo; sin embargo, recuérdese el momento en el que suplica compasión a Rubén: él le promete que iba a cambiar y le pediría disculpas públicas por la crítica que le hizo a su novia, mas no llega a consumarlo después).

4.3.20. *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) es una novela basada en contar hechos inmorales sucedidos entre don Rigoberto y doña Lucrecia (infidelidad, lesbianismo, separación, abuso de la libertad, erotismo, perversión y engaño); no obstante, estos temas se irán regulando con fragmentos culturales (algunos desligados totalmente de la historia central); finalmente, se llegará a una síntesis de la narración en su totalidad: la reconciliación entre

estos esposos y la asimilación del principal personaje erótico, en sus vidas, que ha desvirtuado a la familia, Fonchito. La perversidad trasciende las ficciones inventadas por Alberto Fernández en sus novelitas pornográficas que reparte a los cadetes de su sección, pues esta actúa en *Los cuadernos de don Rigoberto*, ya en la vida de los personajes: Fonchito desea a su madrastra, por lo tanto, ha vencido el tabú de que los niños no deben saber sobre sexo; asimismo, hace que ella pose eróticamente para él, como en las pinturas de su artista favorito Egon Schiele; doña Lucrecia tiene relaciones sexuales lésbicas con la nodriza Justiniana, aparte de fornicar con otros hombres y sentir atracción por su hijastro; y don Rigoberto es un padre que no corrige, evade los problemas, actúa de manera muy permisible y no confronta responsablemente la realidad. En el contexto de esta novela, se llegaría a la conclusión de que los menores son productos consecuentes de la formación y la cultura de los adultos (si ellos realizan prácticas inmorales y liberales, sus hijos, también, las harán); por consiguiente, ¿quién se encargaría de enrumbarlos por la vía del bien? La misma pregunta queda inconclusa en *La ciudad y los perros*, por la cual la experiencia y el arrepentimiento serían los principales impulsores personales de generar un cambio cualitativo en los personajes; al igual que el engaño, que serviría para llevar a un bienestar personal: Fonchito unirá a Rigoberto y Lucrecia nuevamente; se basará en cartas comprometedoras escritas por él, pero les hará creer a los adultos que son ellos quienes las escriben.

4.3.21. *La fiesta del Chivo* (2000) desarrolla cuatro temas importantes con los que puede vincularse la primera novela de Vargas Llosa: la revelación

de la verdad (sobre Urania Cabral), la presencia de jerarquías militares, la violencia y la liberación.

La revelación de la verdad, por medio de Urania Cabral, es importante en la novela hasta el final de la historia (Vargas Llosa empleará la técnica de las cajas chinas, así como la usa en *La ciudad y los perros* cuando el Jaguar le está contando al flaco Higuera su desenlace amoroso con Teresa). Además, otro elemento hallado es el de la catarsis (los personajes se reconfortan sentimentalmente ante la revelación de una información que desconocían de tiempo; aquello ocurrió a causa de los receptores de la historia de Urania: sus familiares), junto al de ir completando la historia que conformaría la dictadura de Trujillo. Los estudios de Urania en Harvard, al igual que su distanciamiento con la familia y su mejor estadía socioeconómica, no suplantaron el trauma que posee de pequeña: su padre (Cerebritito) fue partícipe de la violación que le sucedió mediante el Chivo; por lo tanto, a ello, se le debe el tenerle miedo a los hombres y el haberse quedado soltera —ese odio y ese resentimiento hacia la figura paterna, por su ineficacia y su irresponsabilidad en aquel rol familiar, se observan, asimismo, en la primera novela de Vargas Llosa, en la que la tríada protagónica se ve afectada por la mala formación conyugal de sus progenitores.

Las jerarquías militares se someten a rangos mayores (de la idéntica forma, como se cumple en el Colegio Militar Leoncio Prado). Se toman como personajes icónicos a Fidel Castro y el «Che» Guevara, para que el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo gobierne de forma autoritaria y corrupta —

de allí, se destacan, rígidamente, el machismo y la perversión sexual de su parte, ya que República Dominicana, junto con su entorno sociopolítico, resulta perjudicada por la envidia y el deseo de venganza.

La violencia se muestra por el incumplimiento y el abuso de la ley; por ejemplo, los del Servicio de Inteligencia Militar torturaban a sus presos para obtener la verdad; se castigaban a los traidores del régimen; se empleaban armas; los medios de comunicación intervenían; se criticaba a la Iglesia católica por legitimar las acciones del régimen con respecto al pueblo dominicano (Vargas, 2000b, p. 291); se liberaba a los presos políticos por parte del presidente Balaguer; se ejercía el racismo; se agredía verbalmente; y estaban ausentes las manifestaciones y las protestas, porque, de ejecutarlas, el coronel Johnny Abbes contrataba a «matones» para que contrarresten cualquier tipo de sublevación (Vargas, 2000b, p. 80). En *La ciudad y los perros*, la violencia se emplea de forma privada, sin presencia de intermediarios; aunque este modo solo sería entre tratos por iguales (de cadete a cadete).

La manera de hallar la liberación durante ese Gobierno dictatorial es con el asesinato del Chivo y los trujillistas: principales responsables de tantas traiciones y muertes. Con ello, se instalaría una junta cívico-militar (Vargas, 2000b, p. 173). Por ejemplo, Pedro Livio salió de su carrera militar para sublevarse a esas autoridades, mientras que otros personajes se mantuvieron en aquel Gobierno por temor o chantaje. Resulta complejo comparar esta forma de liberación con el Colegio Militar Leoncio Prado, puesto que las normas son distintas: un cadete matriculado en aquella institución tiene la libertad de salir

cuando quiera de aquel centro de estudios, no está condicionado, se refiere a una simulación o una virtualización, de la que se sabe cuáles son los requisitos y las tácticas para sobrevivir. Si existe liberación, podría llamársele renuncia o cambio de estadio, debido a que la exclusión de un cadete no implicará la desintegración de su institución: no es de carácter político, como en *La fiesta del Chivo*.

4.3.22. *El Paraíso en la otra esquina* (2003) cuenta la historia de dos personajes que luchan para disuadir el abuso y las deficiencias de la sociedad. Flora Tristán combatirá a favor de los derechos de la mujer (considerando un feminismo que está en contra de la religión) y los obreros en Francia (junto con la articulación de la Unión Obrera), para buscar el progreso y la aniquilación de las injusticias (Vargas, 2003a, p. 11) (por lo tanto, el exterminio del Ejército y las armas) y representarse pacifista, con el fin de lograr sus propósitos revolucionarios; para ello, tendrá que mostrarse insensible en el amor (aunque, en una oportunidad, se enamora de la lesbiana Olympia; sin embargo, se retira después, por el hecho de que es una limitación para sus proyectos políticos): dejará a sus hijos, se divorciará y vivirá sin vínculos con nadie. El otro personaje es Paul Gauguin (Koke), quien criticará la burguesía, y se valdrá de una tribu indígena para hacer su revolución: la cual consiste en que ese grupo de personas no pague sus impuestos; en consecuencia, le generaría problemas judiciales y conseguir que sea llevado a prisión por subversivo. Los lugares en donde se abordará la acción serán en Bretaña y Tahití.

Ese interés por denunciar las anomalías que perjudican a los personajes en *La ciudad y los perros* no es tan visible, pero sí hay algunos síntomas: la delación que realiza Ricardo Arana por el robo del examen de Química; el Poeta al denunciar al Jaguar y decir que en su sección los cadetes están inmersos en distintos vicios; y el Jaguar al confirmarle al teniente Gamboa que es verdad que los alumnos del Leoncio Prado hacen prácticas inmorales en su sección. A todo ello, puede vincularse lo que se aprecia en *El Paraíso en la otra esquina*, a causa de que en esta novela la enfermedad y los vicios preponderan para otorgar una autoayuda al personaje revolucionario (el alcohol, el sexo, la homosexualidad, la prostitución, la falta de cultura, la crítica a la religión o la violencia por las estructuras jerárquicas).

En la primera novela de Vargas Llosa, se usan los referentes de la realidad para evidenciar una sensación de realismo a la lectura; en esta otra novela, también, sucede lo mismo, con la diferencia de que el autor determina al inicio de cada capítulo el lugar donde se manifiestan los hechos y la fecha en la que se desarrollaron; en consecuencia, se induce a una mejor ubicación espacio-temporal de lo ocurrido.

La asociación con la literatura no sería tan específica en esta novela; en cierta forma, la relación es más general: *El Paraíso en la otra esquina* revela en Paul Gauguin algunas nociones de arte y creación. Este personaje se sirve de la pintura para exponer el salvajismo humano o la civilización; igualmente, es muy atento al percibir elementos de la naturaleza, y anhela Francia por ser un ambiente donde puede desarrollarse como un artista sobresaliente. Aquellas

pautas de la creación artística no se notan en el Poeta, ya que él solo articula las palabras en función de un tópico determinado para recibir los méritos correspondientes: la venta de novelitas pornográficas o cartas y, producto de esta, la adquisición de dinero.

4.3.22. *Travesuras de la niña mala* (2006) se asemeja a *La ciudad y los perros* al presentar un contexto social que afecta a los personajes; no obstante, en especial, la similitud se halla en el tipo de protagonista caracterizado por su limitación ontológica sobre las circunstancias. Si en la primera novela de Vargas Llosa el Esclavo era una víctima del medio agresor, en *Travesuras de la niña mala*, Ricardo Somocurcio será el principal subyugado al afecto de una mujer (de forma sexual y amorosa). Los encuentros y los desencuentros en el protagonista provocarán la posibilidad de construir la narración creativa de diversas maneras; esto provoca algo importante: la muerte ontológica en Ricardo (humillación e intento de suicidio), puesto que la mujer a quien desea posee una ética mal fundada que los degenera a ambos; sin embargo, también, el modo de interactuar permitirá la revelación de la verdad (al contactarse con esa mujer, luego de algunos tramos temporales de separación, Ricardo irá descubriendo algo nuevo en su personalidad; actitud muy distinta de *La ciudad y los perros*, en la que lo primordial se muestra casi al final de la historia). Asimismo, se puede comparar el perfil de Ricardo Somocurcio con el del Poeta, porque ambos se adaptan a una determinada situación para sobrevivir o conseguir un fin (Ricardo anhela frecuentar más a la mujer que ansía, y si es teniendo sexo, mejor); además, estos dos personajes protagónicos se caracterizan por ser reflexivos, analíticos y deconstructores de los diferentes

enigmas que se plantean en la historia (saber quién mató al Esclavo o comprender la actitud de la niña mala). La representación de la mujer en *Travesuras de la niña mala* es la de independiente y liberal, similar a Emma Bovary de Gustave Flaubert o María Iribarne de Ernesto Sábato (en su novela *El túnel*), debido a que por dentro empieza a experimentar la desintegración de su alma por la ruptura de los códigos éticos tradicionales y machistas (es infiel, alienada, prostituta, mentirosa, interesada, elitista, ruda e indiferente). El trato que lleva con el protagonista instala esa diferencia irrompible de rangos humanos; en distintas ocasiones, lo llama «pichiruchi» o «pobre diablo» (Vargas, 2006a, p. 196). Y si intenta enamorarse, tan solo lo hará del hombre más violento, adinerado y desintegrado que ella ha conocido: Fukuda —un vil proxeneta que la obliga a tener prácticas sadomasoquistas con su clientela y él—. Cruel personaje que se vincula con el Jaguar, quien apertura una serie de incógnitas para comprender la forma en que la violencia es propicia para conquistar a la mujer deseada, ya que, de hacer lo contrario, tan solo se esperará el rechazo o la inacción (como le ocurre a Ricardo Somocurcio o Ricardo Arana, el Esclavo); por lo tanto, la manifestación de la agresividad se ligaría con la autoconfianza.

4.3.23. *Odiseo y Penélope* (2007) se distingue de *La ciudad y los perros* por presentar al personaje principal (Odiseo) que lucha en sus peripecias con el uso de una violencia justificada, a causa de que se le procura matar; en cambio, en función de los cadetes del Leoncio Prado, no hay necesidad que se justifique alguna agresión. Esta obra de teatro, basada en *La Odisea*, narra los sucesos acaecidos a Odiseo, desde que partió de Troya

hasta que retornó a Ítaca, donde matará a los nuevos pretendientes de Penélope y las sirvientas traidoras de su reinado. Lo que reluce más en *Odiseo y Penélope* son los valores que surgen sobre la base de estas historias verosímiles (poseen un contenido ético) y fantásticas (personajes mitológicos y seres divinos, como la participación de dioses que se manifiestan para ayudar a los humanos); sin embargo, más notoria es la fidelidad que muestra Penélope hacia su marido durante los años de su separación —*La ciudad y los perros* develaría un cuidado en la representación de un universo real posible, más realista que el de *Odiseo y Penélope*, debido a que esta novela de Vargas Llosa no intenta inculcar valores en el lector necesariamente, sino incentivarle un espíritu crítico y exponerle las deficiencias de una sociedad que está regida por organismos mal fundados, en los que la violencia resulta injustificable.

4.3.24. *Al pie del Támesis* (2008) es una obra de teatro que presenta un ritmo peculiar: el de ir revelando y precisando algunos datos sorprendentes que inquietan al personaje principal (Chispas Bellatín) y el lector. Uno de los temas a referir es el de la homosexualidad (Pirulo Saavedra se hará pasar por Raquel para entablar un diálogo con su mejor amigo de la adolescencia, luego de treinta y cinco años de separación); otro generado por este es el recuerdo de algunos inconvenientes (el golpe tirado por Chispas a Pirulo, porque él pretendió besarlo; o el hecho de que Raquel estaba operada como una mujer y había sido amante de Chispas sin que él antes lo supiera). En *La ciudad y los perros*, el libertinaje se hallaba con el alcoholismo, el asesinato, la fornicación, la violencia y el machismo; en este caso, se evidencia como la degradación del hombre en sí y su transformación como sujeto homosexual —junto a ello se

van revelando algunos datos, como algunas sensaciones que tienen, las frustraciones matrimoniales, sus relaciones pasadas, las posiciones socioeconómicas, algunas historias que no sabían, etc.—. Asimismo, está la obsesión por querer estar con Chispas de manera segura, por parte de Saavedra; a esta, se añade la sensación de haber perdido un tiempo valioso (la homosexualidad como una interferencia para desarrollar una amistad normal y su desintegración luego de años); finalmente, serán propicias la reconciliación y la revelación de la verdad (la transformación definitiva de Pirulo a Raquel).

4.3.25. *Las mil noches y una noche* (2009) se trata de una obra de teatro, que relata la reconciliación que se logra entre el rey Sahrigar por su mujer Sherezada; pero, para conseguir ese acto, ella deberá contarle buenas e intrigantes historias, las cuales parecen no terminar jamás —ella le había sido infiel, al igual que las demás mujeres de su harem, cuando él salió; a su regreso, las ahorca a todas, menos a esta última—. Las narraciones que Sherezada le refiere abordan el interés humano de persistir en sus proyectos personales (casarse con la mujer a quien uno desea de verdad y perdurar junto a ella en lo sucesivo); a la vez, Sahrigar se va encariñando, tienen sexo y la va perdonando paulatinamente. Al final, revela que han estado mil y una noches escuchando los relatos. La ficción hizo que el rey se humanice más y ame con mayor ternura a su mujer. Ahora, el vínculo que se establece con *La ciudad y los perros* es el siguiente: la violencia existe en lo que sucede y lo que narra Sherezada en sus cuentos (hay asesinatos, maldad, frustraciones, separaciones, encubrimiento de la verdad, entre otros); sin embargo, también, predomina el perdón (en la primera novela de Vargas Llosa, se ve la

reconciliación y el matrimonio entre Teresa y el Jaguar, mas los modos de lograrlos son muy distintos: en *La ciudad y los perros*, es la experiencia del protagonista y el tiempo lo que hacen madurarlo y conducirlo por la vía del bien; mientras que en *Las mil noches y una noche*, es la enseñanza de valores la que va formando el espíritu óptimo de Sahrigar, mediante los relatos de su mujer Sherezada).

4.3.26. *El sueño del celta* (2010) se relaciona con numerosos caracteres de la novela que está siendo analizada en esta tesis. El principal impulsor que se observa es el de la violencia, pues aquí será más enfatizada: torturas; maltrato y asesinato a las tribus indígenas del África y América, como los ocurridos a los huitotos o los boras; esclavización, sobre todo, para el tráfico del caucho; condenas a muerte, como la sufrida por el protagonista Roger Casement; violaciones; homosexualidad; jerarquías; chantajes; etc. No obstante, esta se ve justificada, al igual que en *La ciudad y los perros*, por los avances progresistas y civilizadores —la violencia, además, se desarrolla en sus tres niveles: verbal, actancial y espacial—. A diferencia de la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo), no se distingue un cambio rotundo en Roger Casement: se mantiene en la concepción de luchar por sus ideologías hasta fallecer, no se arrepentirá por lo ocasionado; es más, reconoce que su muerte será un aviso de emergencia a la sociedad; de esta forma, no llegará a ser reconocido. Ante lo que pueda pensar o sentir, también, se implican los riesgos que tendrá entre Alemania, Inglaterra e Irlanda; en algunas oportunidades, deberá hacerse pasar por otro sujeto y preparar una sublevación, la cual llevaría a acusarlo como conspirador. Hay cierto

distanciamiento del personaje con la formación familiar, al igual que en la primera novela de Vargas Llosa. En función de lo sociopolítico, se aprecia que hay una lucha constante por disuadir las estructuras establecidas entre los países colonizadores con los colonizados. Por otro lado, tomando en consideración la parte literaria —el Poeta estaba más vinculado con la literatura al ser un creador—, el protagonista de *El sueño del celta* se enriquece de lo artístico para buscar una esperanza; por ejemplo, posee en su celda el libro *Imitación de Cristo* (asimismo, la religión modificaría para bien la actitud de este personaje: se percibe cómo adopta una esperanza y un confortamiento ante su condena de muerte); además, se dedica a ser un poco delator mediante la escritura: informa al Foreign Office sobre los abusos de los colonizadores del Peruvian Amazon Company a los indígenas (la delación tomaría valor importante de comparación, porque la tríada protagónica tiene un interés por mostrar la verdad de los hechos, frente a un grupo de personas que vive con la aceptación de aquella injusticia); incluso, publica un texto que se titula *Blue book*.

4.3.27. *Fonchito y la Luna* (2010) es un cuento infantil de Mario Vargas Llosa, que relata la historia del personaje Fonchito, quien es conocido ya en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, en relación con la necesidad de querer propinarle un beso en la mejilla a la chica más bonita que ha visto en su escuela, Nereida. Por referirse a un tipo de narración dedicado a un público determinado, los temas se limitan; por ejemplo, no se aborda el tópico de la violencia o la agresión; es más, resulta todo lo contrario: nos muestra lo fantasioso y lo pulcro que puede ser un argumento bien tratado (la

manera en que Fonchito busca bajar la Luna para ganarse el preciado beso de Nereida). Eso sí, el desinterés de esta niña, junto con su engaño, enfatizarán un sentimiento de frustración y melancolía en el protagonista; a pesar de ello, él no se rendirá, y alcanzará vencer esa limitación —no se le podría asociar con la tríada protagónica de *La ciudad y los perros*, a causa de esta emplea la violencia para lograr sus objetivos; sin embargo, podría poseer algunos rasgos en común: del Jaguar, el triunfo y la conquista de la mujer que quería; del Poeta, su imaginación y su creatividad; y del Esclavo, su lado sensible y su represión motivadora—. Asimismo, la figura paterna se hace visible. Don Rigoberto aparece como un instrumento de aprendizaje inconsciente y casual: Fonchito aprehende para sí que la proyección de la Luna en el balde de agua se refleja, esta la ha logrado captar, debido a la intervención de su padre; aunque él lo haya colocado sin intencionalidad alguna, fue su progenitor quien lo ayudó. En la primera novela de Vargas Llosa, la figura paterna es agresiva, pareciera que, en vez de construir la entidad ética de los personajes, les produce problemas y traumas que permanecerán por el resto de sus vidas. Por otro lado, lo que distingue a este relato es el contacto con la naturaleza: su estética, el fondo que transmite y su sensibilidad (téngase en cuenta que los gráficos insertados en la edición ilustrada de *Fonchito y la Luna* permiten priorizar los ambientes y los sentimientos de los personajes: la soledad, la tristeza, la alegría o la ternura).

Finalmente, habiendo hecho un análisis intratextual de la narrativa de Mario Vargas Llosa, se retomarán los principales temas o fundamentos éticos que poseen, coincidentemente, algunas de estas obras literarias, para ver con

ello cuál se vincularía más con el principal objeto de estudio. En el cuadro n.º 1, se mostrarán los valores que tienen en común todos los textos; en el n.º 2, la cantidad que se deduce del primer cuadro con referencia a los conceptos éticos aparecidos en cada obra; y, en el n.º 3, el número de veces que se representan los valores en la obra narrativa del autor.

CUADRO N.º 1 (TEXTOS / VALORES)	Acusación	Alcoholismo	Arrepentimiento	Asesinato	Amor	Celos	Chantaje	Crítica social	Dificultades con el trato fémico	Discriminación	Encubrimiento de información	Engaño	Frustración	Incumplimiento de la ley	Jerarquías	Machismo	Obsesión	Pandillaje	Revuelta	Robo	Sexo	Transformación ontológica	Venganza	Violencia
<i>La huida del Inca</i> (1952)	X			X	X		X				X	X	X	X			X					X	X	X
<i>Los jefes</i> (1959)	X							X			X			X	X	X	X		X					X
<i>El desafío</i> (1959)		X	X	X							X		X			X	X					X	X	X
<i>El hermano menor</i> (1959)								X	X					X	X									
<i>Día domingo</i> (1959)			X		X	X	X		X		X		X				X							
<i>Un visitante</i> (1959)	X	X						X		X	X	X	X	X	X		X							X
<i>El abuelo</i> (1959)											X						X							
<i>La ciudad y los perros</i> (1963)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<i>La casa verde</i> (1966)	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X
<i>Los cachorros</i> (1967)			X		X	X		X	X	X			X			X	X					X		
<i>Conversación en La Catedral</i> (1969)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
<i>Pantaleón y las visitadoras</i> (1973)	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X
<i>La tía Julia y el escribidor</i> (1977)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<i>La guerra del fin del mundo</i> (1981)	X		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X	X
<i>La señorita de Tacna</i> (1981)			X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			X				X	X	X	X	X
<i>Kathie y el hipopótamo</i> (1983)		X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X		X	X				X	X	X	X
<i>Historia de Mayta</i> (1984)	X			X	X		X	X		X	X	X	X		X		X	X	X	X	X	X	X	X
<i>¿Quién mató a Palomino Molero?</i> (1986)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X
<i>La Chunga</i> (1986)		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X				X	X	X	X
<i>El hablador</i> (1987)								X		X	X	X	X		X									
<i>Elogio de la madrastra</i> (1988)	X				X	X	X	X	X		X	X	X	X			X				X	X		
<i>Lituma en los Andes</i> (1993)	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X
<i>El pez en el agua</i> (1993)	X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
<i>El loco de los balcones</i> (1993)	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X		X		X		X			X	X	
<i>Ojos bonitos, cuadros feos</i> (1996)	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	X	X		X				X	X	X	
<i>Los cuadernos de don Rigoberto</i> (1997)			X		X	X		X			X	X	X				X				X	X		
<i>La fiesta del Chivo</i> (2000)	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	X	X
<i>El Paraíso en la otra esquina</i> (2003)	X				X			X		X	X				X				X		X		X	X
<i>Travesuras de la niña mala</i> (2006)			X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X				X			
<i>Odiseo y Penélope</i> (2007)			X	X	X		X				X	X	X		X	X	X			X	X	X	X	X
<i>Al pie del Támesis</i> (2008)			X		X	X			X	X	X	X	X				X				X	X	X	X
<i>Las mil noches y una noche</i> (2009)	X		X	X	X	X	X				X	X			X	X				X	X	X	X	X
<i>El sueño del celta</i> (2010)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<i>Fonchito y la Luna</i> (2010)					X				X		X	X	X				X					X		

Conclusiones

1. Asumiendo que la violencia tiene múltiples formas de ser representada (ya sea social, política o institucional, simbólica, psicológica, instrumental, estructural o directa), se encuentran diversas maneras de tratamiento en *La ciudad y los perros* (por medio de sus consecuencias, sus causas, sus características internas, etc.); para ello, fue indispensable hacer una teorización convencional sobre el tema de la violencia, (considerando los postulados teóricos de Johan Galtung, Alain Joxe, Otto Klineberg, Pierre Bourdieu, Mahatma Gandhi, entre otros), la cual facilitó la explicación del proceso y la articulación de la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo). El modo de regir la narración, tomando en cuenta esa temática, permitió también que se generara una crítica a la sociedad y una forma convencional de presentar la estructura de la novela, junto con la configuración particular y simbólica de sus personajes, en la que se mostraron sus limitaciones, sus vicios, sus deficiencias, sus sufrimientos, sus virtudes, etc.

2. Uno de los problemas planteados en la historia desarrollada de los protagonistas de *La ciudad y los perros* es la presencia de una formación familiar mal constituida (padres agresivos, distanciamiento de cualquiera de ellos, favoritismo materno hacia el hijo, etc.). Esta base retrógrada provocó una limitación para cada uno de ellos: sus conductas no son corregidas, tienen comportamientos rebeldes o inhibidos, se sienten incapaces de afrontar la

realidad con responsabilidad y terminan incluyéndose en el mecanismo dinámico de la violencia, ya sea como víctima o victimario.

3. La educación militar y el tratamiento pedagógico se muestran afectados a través del adiestramiento recibido por el Colegio Militar Leoncio Prado de la novela, al igual que el fallo de la ética y la religión. No se pudo precisar que hubiera señales de que la formación del estudiante se hallase en buenas condiciones y óptimo cuidado, puesto que en ese centro no se eliminaron los posibles riesgos perjudiciales del medio (la violencia y la ausencia de tolerancia entre los cadetes y los militares perviven en el Leoncio Prado). Se imparte también una educación violenta (con la imposición de un poder y una cultura arbitrarios); no hay un modelo de educador carismático o liberador que intente priorizar la enseñanza en sí; por lo tanto, se concibe, en términos de Pierre Bourdieu y Passeron, una educación informal, por la que el proceso continuo de adquisición de conocimientos y competencias no se ubica en ningún cuadro institucional. Además, se encuentra afectada la enseñanza por el problema tercermundista y la falta de democracia, pues no se percibe la finalidad de la educación, que consiste en mejorar al sujeto en su estado de mayor perfección posible.

4. En la novela, la ironía funciona como un recurso de los personajes para retener la violencia y regular sus propias vidas; al mismo tiempo, es una evasión frente a la realidad violenta del Leoncio Prado. Por otro lado, muchas veces parece estarse confundiendo la agresión por un juego o una fascinación por la violencia misma, pero resulta adverso: el hecho de participar con ella

implica no tener otra alternativa de actuar; como consecuencia, las acciones se mostrarían pocas veces camufladas de ironía; sin embargo, en su mayoría, serán forzosamente críticas implícitas y deseos de mostrar la máxima violencia. La exclusión, la desigualdad, el racismo, entre otras manifestaciones, solo serían maneras de adquirir una posición en el colegio: la de ganarse el respeto y el miedo de los demás, para sobrevivir en aquella institución; sin percibir, por ello, atentados contra la integridad de uno mismo.

5. Se ha inferido la conclusión de que el uso de la violencia no solo tendría consecuencias negativas, sino, también, un enfoque óptimo y necesario para la sociedad; por lo tanto, esta obra literaria de Vargas Llosa puede ser catalogada como «novela de educación». Los motivos son los siguientes: la violencia se emplearía con un fin civilizador y ético (para la formación y la institución de una nueva sociedad); serviría para que cada sujeto se autodescubra, se corrija y se forme como hombre (la única manera de conocer el bien, para Umberto Eco, es sabiendo primero en qué consiste el mal). Los métodos para lograr ese cambio, que es en el fondo lo que se pretende, luego de haberse empleado la violencia, son decidiendo a tomar el camino del bien (en caso fuera a nivel individual) y practicando una democracia sobre las acciones de los sujetos (se basaría en beneficiar con méritos las actitudes buenas y castigar lo impropio, a nivel colectivo). Estas dos formas de resolver el caso estarían desligadas totalmente del uso de la agresión, aunque no es del todo seguro: la violencia es constante, por más que se la combata; muchas veces, lo bueno terminará transformándose en malo.

6. Se tomó como válido el hecho de hacer mención a los tres personajes principales (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo) como los protagonistas de la historia de *La ciudad y los perros*. Este planteamiento se usó de forma convencional, al igual que aludir a ellos con la terminología de tríada protagónica, la cual resultó válida para la composición de esta tesis. La justificación de usar esta denominación se debe a que los sucesos más desarrollados y detallados giran en torno a las acciones de los mismos (Teresa sería un enlace en común que permitiría revelar ese interés por unir inconscientemente e involucrar al Jaguar, Alberto Fernández y Ricardo Arana); las técnicas literarias empleadas enfatizarían aquella determinación, junto con las vivencias similares que ha atravesado cada uno (el provenir de una familia desunida y violenta, el hecho de estudiar en el Leoncio Prado, lo difícil que les resulta interactuar con las mujeres, las impresiones personales que tienen en función de la violencia, entre otras).

7. El Jaguar sería el ideal del violento (dominante, victimario, amo, dandi, manipulador, poderoso, obsesivo, temerario, agresor y vengativo). No son solo estas calificaciones que se le atribuyen a este protagonista, sino los diversos caracteres que exterioriza los que delatarían aquella identidad. Algunos postulados psicológicos permitieron encontrar algunas cuantas razones que se hallan en ese modelo humano: minimizan y desvían los problemas, atribuye a la víctima la responsabilidad de sus conductas, racionalizan sus conductas agresivas y se olvidan de las acciones malas que han cometido.

8. Se obtuvo como resultado la configuración camaleónica de violencia por parte del personaje Alberto Fernández (el Poeta), al asumir que su comportamiento, en algunas ocasiones, era agresivo para adquirir un respeto determinado; por el contrario, no será una actitud diacrónica, el personaje tenderá a querer experimentar un poco más su agresividad al tratar de derrotar al Jaguar y al querer vengarse por la muerte de su compañero Ricardo Arana (sucede ahí lo que Landowski denominó el riesgo al fallo de la programación o el mal ajuste, hecho desde su interacción como camaleón). Asimismo, se le concibe su lado humano (es con esta actitud con la que contrarrestaría aquella violencia, la cual parece controlar en su mayoría): es algo pacífico, sabe convivir en aquel espacio violento, no busca mayormente pleitos y hasta llega también al extremo de ser cobarde y delator (en el momento que es chantajeado por las autoridades del Leoncio Prado al no mencionar nada sobre la muerte del Esclavo, ya que de hacerlo se le expulsará por ser el autor de novelitas pornográficas que ha difundido en toda su sección).

9. El Esclavo fue calificado como víctima de la violencia, débil, temeroso, impotente, inhibido, dominado, manipulado, esclavo (término empleado por Lacan), oso (registro tipológico humano usado por Landowski) y castrado (clasificación psicoanalítica para aludir a la anulación y la saturación de actitudes). El personaje Ricardo Arana practica la no violencia, pero ni aún así puede librarse de las perversidades de sus otros compañeros; la resistencia que ejerce tan solo provoca que los demás muchachos lo envidien y terminen abusando de él, más que de cualquier otro estudiante.

10. La inserción en la tesis de los gráficos de los triángulos jerárquicos — entendiéndolo por esta una estructura de grados o rangos que se establecen, según las condiciones humanas de cada personaje, ya sea en mayor o menor intensidad— permitió distinguir los tránsitos emotivos u ontológicos por los cuales atraviesan el Jaguar, el Poeta y el Esclavo; en tal sentido, se construía con ellos una dinámica basada en el ascenso y el descenso de la actitud anhelada (podría decirse también que los intereses de los personajes se revierten luego de haber experimentado el grado máximo de sus apetencias). En algunos casos, aquel recorrido será cíclico (uno de ellos adoptará la conducta preferente cuantas veces quiera); en cambio, en otras oportunidades, tan solo se tratará de un solo recorrido (ascendente y descendente; por ejemplo, como cuando el Poeta se subleva al Jaguar, y luego vuelve a ser el mismo; o cuando este último mata al Esclavo, para que después deje de ser violento).

11. Los ataques violentos vistos en el ambiente del Leoncio Prado de la novela, los cuales pueden ser verbales o físicos, demandan una defensa en quien recibe estos acometidos, pero también se muestra un contrataque. Esta mecánica se aprecia por parte del victimario o la víctima, la cual se constituye como una cadena repetitiva y constante; por ejemplo, el Esclavo fue golpeado muchas veces, mas se vengó al acusar al serrano Cava, luego el Jaguar lo mataría por sentirse ofendido y después el Poeta intentaría vengarse al luchar contra el homicida. Sin embargo, si se hace referencia a la igualdad de condiciones, se nota una alteración: el Esclavo recibe violencia física, aunque

él no agrede de la misma forma a nadie; el Jaguar asesina, en cambio, lo que hacen las autoridades militares es obviar su caso.

12. Los protagonistas de *La ciudad y los perros* están inmersos en un juego cíclico de recorrer los estados del miedo y la autoconfianza cuando ocurre una pelea; es decir, una manifestación de violencia. Por ejemplo, se demostró que el Esclavo no tuvo temor al denunciar al serrano Cava, a pesar de que sabía que el Círculo y el Jaguar podían vengarse de él; también, se probó un caso contrario, el Jaguar se arrepintió de haber asesinado (adoptó una postura disfórica de culpabilidad y necesidad de cambiar).

13. La novela revelaría que los integrantes de la tríada protagónica estarían implicados en la denominación de soplón o delator. Esta actitud fue demostrada con citas del texto en los tres personajes principales; además, esta manera de actuar, se pondría en evidencia al sentir ellos la ausencia de su protección personal —el gráfico de los triángulos jerárquicos constataría el proceso por el cual se movilizaría el individuo que recurre a la acusación—. Aquel recurso empleado sería variante: el soplón deja de ser visto como un sujeto débil y traidor para adoptar una postura camaleónica y farsante, tanto así que niega haber delatado, por lo tanto, recurrirá a la violencia.

14. En *La ciudad y los perros*, las interacciones sociales entre los cadetes se realizan de forma simétrica y favorable (si es que hay igualdad de condiciones o rangos), espontánea e igualitaria (cuando no se identifican los rangos, y se ponen temporalmente en un mismo nivel) o asimétrica y conflictiva (con

diferentes clasificaciones jerárquicas). En el análisis, se demostró que la asimetría de rangos provoca también un descenso; es decir, se llegan a armonizar dos cadetes de distintas categorías, luego de que la violencia sea introducida como un factor que altera aquel orden establecido (un ejemplo destacable es cuando el Poeta y el Jaguar entablan tranquilamente una conversación luego de que han peleado, sabiendo que Alberto Fernández no es más fuerte que el asesino de Ricardo Arana).

15. En la novela, se muestra el desbalance que se genera en los cadetes que se dedican a estudiar enfáticamente (caso del Esclavo): conduce a la envidia de quienes dominan poco alguna materia, además de que los maestros no apoyan su educación. Un acontecimiento similar es cuando sucede lo opuesto: no se ve esperanza en quien no estudia (caso del Jaguar). Sin embargo, ocurre algo particular con este protagonista: no necesitó ir a una cárcel luego de haber asesinado al Esclavo para reflexionar sobre su vida, bastó con que se le brindara la oportunidad de aprovechar su existencia en hacer buenas obras para su reivindicación, esa posibilidad lo configura como un personaje más civilizado y ético.

16. La tríada protagónica tiene conflictos con el trato femenino, pero, a medida que transcurre el tiempo, estos personajes van perdiendo las dificultades (esto ocurre cuando se asume que los protagonistas se introducen en la dinámica de la construcción de sus identidades de modo evolutivo, al existir la inclusión de la violencia): de ser tímidos, se convertirán en una especie rara que no sabe aún tratar con las mujeres (por medio de cartas o conversaciones

improductivas) y, finalmente, adquirirán el modelo que tanto deseaban (caso del Jaguar, quien resulta casándose con Teresa). Podría señalarse que el hombre aprende a enamorar, porque su ciclo de vida le demanda vivir acompañado de una mujer. El problema resulta cuando se inserta la violencia (al Jaguar le costó mucho tiempo volver a encontrarse con la mujer que quería, debido a que se comportó de una forma muy agresiva). También, se vincula mucho el tipo de mujer anhelada: la ideal (Teresa) será tratada delicadamente y buscada con dedicación; la frustrada (las madres de los protagonistas) se repudiará y resultará poco atrayente; y la degradada (las prostitutas, como la Pies Dorados), que solo es empleada con fines de satisfacción sexual.

17. En *La ciudad y los perros*, hay ciertas normas que se deben cumplir para que los personajes sean percibidos como hombres de verdad (poderosos, violentos y machistas), requisitos que cumplen para no ser atacados con reprimendas y críticas. El Jaguar es el que se preocupa mucho por ello; en cambio, finalmente, llega a revertir el orden de sus acciones al asesinar al Esclavo (se convierte en un sujeto casi pacífico, educado, con valores y menos pleitista); la alteración que se presenta tendería a desvirtuar lo que se entiende por el sexo masculino para los militares y la otra manera de ser visto para los practicantes de una moral óptima. Además, con la mecánica instaurada en los triángulos jerárquicos, se demostraba que había cierta necesidad de experimentar la violencia para luego revertir las actitudes agresivas por las menos esperadas (las correctas).

18. El recorrido de la violencia, desde su mínima hasta su máxima representación; sería una vía para la autodestrucción de los personajes (el Jaguar experimenta el homicidio, un modo de expresar la violencia en su forma álgida dentro de un colegio, lo que conlleva que el protagonista se automaltrate); pero, siguiendo la mecánica que se estableció de los triángulos jerárquicos —los recorridos que se realizarían en ellos serían cíclicos y repetitivos—; ante ello, vendría el arrepentimiento sincrónico (aquello se nota más en el Poeta, quien luego de haber fallado con el intento de vengarse del cadete asesinado no hace más que olvidarse del caso y llevar una vida paralela que la desarrolla y la disfruta fuera del colegio).

19. Se revierte el mecanismo de agresor-víctima —Norbert Elías planteaba que se alcanza una victoria o una alteración cuando se logra vencer a un rival muy importante—. Aquello sucede cuando el Jaguar se subleva ante los cadetes del quinto año, cuando él recién es un ingresante (se altera la tradicional bienvenida violenta que hacían los alumnos mayores a los perros). De ese ejemplo, se desprenden algunas acciones que se hallan fuera de la normalidad (nadie se atreve a quejarse de las acciones agresivas o los vicios que están presentes en la sección de los cadetes del Leoncio Prado; no obstante, el Esclavo lo hará al acusar al serrano Cava y el Poeta al delatar al Jaguar y su sección).

20. Los regímenes de sentido (en el siguiente orden: la manipulación, la programación, el ajuste y el accidente) serían moldeados desde la interioridad de cada personaje para adquirir una conducta determinante; por el contrario,

esta sería riesgosa si se incluyera la violencia: el accidente provocaría un desajuste o una inacción para elegir un comportamiento a seguir (ocurre ello con el Poeta al querer vencer al Jaguar y desligarse sincrónicamente de su actitud camaleónica).

21. El planteamiento central de esta tesis fue comprobar que el autor insertaba modelos humanos poseedores de una violencia determinada (la tríada protagónica), para que con ellos se viera cómo los personajes evolucionaban, debido a ese porcentaje de agresión que van experimentando en sus respectivas vidas, hasta llegar a transitar por sensaciones y emociones más intensas y comprometedoras: la constante adquisición de la violencia sería un modo de evolucionar como hombre, por lo que haría dudar al lector de que si se trata o no de héroes que están siendo representados en *La ciudad y los perros* (que se caracterizan por no emplear el mal, ya que el héroe no necesita usarlo porque tiene el apoyo de la sociedad y esta lo acompaña) o se estaría aludiendo a antihéroes (el Jaguar es un asesino, el Poeta condiciona sus actitudes violentas al medio y el Esclavo es asesinado, no llega a consumir un fin trascendental para esa sociedad). Retomando lo primero, sí existe una transformación ontológica en los personajes, puesto que la violencia se incorpora; asimismo, se apreciaría un recorrido optativo para adquirir otras identidades. Lo que caracterizó al Jaguar, el Poeta y el Esclavo, específicamente, fue la presencia de actitudes violentas, semiviolentas y pacíficas (con una reducción de su nivel de intensidad), aunque, como ya se mencionó, esta graduación sería evolutiva (eso significa que para que el Jaguar haya sido violento debió antes ser semiviolento y, mucho antes, un

pacífico; de la misma manera, ocurrió con el Poeta con algunas distinciones y casi ni se patentizó con el Esclavo), pero también se presentaría de forma descendente (el Jaguar llegó a ser muy violento; sin embargo, luego de asesinar redujo su identidad: volvió a ser pacífico, tanto así como el Esclavo). Por lo tanto, la evolución humana que se presenta allí tiene el riesgo de conducir al sujeto a su etapa inicial de adiestramiento o su propia autodestrucción.

22. Los principales personajes de *La ciudad y los perros* tienen problemas con su propia identificación. Quien logra preocuparse más por esta complejidad es el Jaguar, ya que lo vemos transformar de estados rotundamente (de violento será un hombre de bien); no ocurre lo mismo con el Poeta o el Esclavo, quienes sí se mantienen en su línea de identificación por más altibajos emocionales que pasen (camaleón e impotente en sus respectivos casos). El hecho de tratar de adquirir una identidad única también se concebiría un peligro, debido a que esta necesidad tan solo es una fantasía o una anomalía.

23. El violento resulta ser un quebrantador de leyes sociales y órdenes establecidos, además de que intenta determinarse como un protagonista y un héroe con esa rebeldía. Estos planteamientos, aunque son erróneos, se deben a que la formación obtenida por este individuo es algo empobrecedora: tiene baja tolerancia a la frustración y las expresiones inadecuadas de rabia, posee cierta carencia o una deficitaria red de apoyo social; y, peor aún, al concebirse como vencedor, puede poner a prueba su dominio por castigar al conquistado,

hasta incluso lo hace llegar a su aniquilación (rasgo muy importante para explicar la muerte del Esclavo).

24. Las formas verbal y expresiva, que implican el dialogismo y el monologismo, se acentúan con violencia en *La ciudad y los perros*; estas toman su representación por medio de amenazas, degradaciones a una persona con frases y al cosificar a cualquier individuo (lo hacen sentir como un objeto sin valor); asimismo, se aprecia la agresión verbal indirecta, la cual consiste en obviar al sujeto de un determinado tema que podría agredirlo, al estar él presente.

25. La función actancial, limitada a los actos violentos que realizan los personajes de esta obra literaria, justifica el porqué del rechazo a la práctica del bien. Las acciones pueden ser conscientes, iterativas, durativas, creativas, productivas, destructivas, transitivas o intransitivas, siempre y cuando, la necesidad que sientan ellos en cualquier momento logre compensar su satisfacción de sentirse seguros y vencedores, ya sea al transformar a los otros, dominarlos, agredirlos, dañarlos psicológicamente, burlarse de ellos o privarles de alguna necesidad vital, como la libertad.

26. Los espacios de la violencia (direccionalidad), en la primera novela de Vargas Llosa, se representan en sus ámbitos intelectual, físico, emocional, social y cultural. La frecuencia con la que los personajes ejecutan estas acciones, en un determinado lugar, acentuará el proceso de la conformación de su identidad violenta, como cuando los cadetes pelean entre ellos,

únicamente en lugares apartados donde las autoridades militares del Leoncio Prado no pueden verlos.

27. Se demostró que la tríada protagónica (el Jaguar, el Poeta y el Esclavo) atraviesa por una serie de transformaciones ontológicas que permite ver las actitudes y los comportamientos condicionados por el factor de la violencia. La semiótica empleada por Landowski, Desiderio Blanco y Fontanille es de utilidad para confirmar estas variantes, ya sea por medio de los programas narrativos, el esquema de la prueba, los planos de la expresión y el contenido, el cuadrado semiótico, los regímenes de sentido, los modos de existencia o los esquemas de tensiones.

28. La semiósfera, término empleado por Iuri Lotman, constituiría todo el universo representado en *La ciudad y los perros*, con un enfoque prioritario en el Colegio Militar Leoncio Prado. A partir de este espacio configurado, puede verse cómo es que se construye allí una sociedad condicionada al ejercicio militar; pero también es quebrantada, en cuanto código moral, por ejercer una violencia que está siendo permitida y aceptada. Por otro lado, esta institución del universo posible permite que el autor se apropie de algunos elementos para la creación de la literatura y la crítica de los desniveles de su propia realidad.

29. Las técnicas literarias permiten acelerar y retrasar la velocidad de la historia de una novela. En *La ciudad y los perros*, esta modalidad se complejiza, ya que se pretende ocultar cierta información con respecto a la autoría de algunos

personajes, sobre todo, en el Jaguar y el Poeta, puesto que se confunden sus roles al colocar como distractores estratégicos a Teresa y el Colegio Militar Leoncio Prado: elementos que tienen en común estos protagonistas. La confusión se hace verosímil por aquello que denomina Amartya Sen como la ausencia de una identidad autónoma.

30. Tomando como referencia las propuestas teóricas de Mario Vargas Llosa en torno a lo que entiende por algunos recursos estilísticos, se observa que la definición que hace el autor de estos no es del todo completa (solo si es que se compara y se aplica en la novela *La ciudad y los perros*). Con el modelo de veridicción empleado —en el que dos elementos son iguales si cumplen con todas las pertenencias particulares que las integran—, los postulados del autor no se adaptarían a ser descritas con fidelidad en el encaje de la teoría con la creación literaria; por ejemplo, es el caso de las concepciones que tiene del escritor, los tipos de narradores, los personajes, los modos narrativos (objetividad, persuasión, tiempos empleados y ficciones) y las técnicas literarias (el uso del estilo indirecto libre, el elemento añadido, el dato escondido, las cajas chinas, los vasos comunicantes y la muda o el salto cualitativo). La particularidad se halla al presentarse composiciones que sí pertenecen a la definición hecha por Vargas Llosa; no obstante, se toma también la existencia de otras que no se ven expuestas o son asumidas por el autor erróneamente.

31. En función del lector de *La ciudad y los perros*, hay un interés por el autor de generarle un efecto catártico de recepción, ya sea por medio de una identificación con su vida personal, por lo que se crearía una duda, una crítica

o un sentimiento de repulsión. Asimismo, lo resaltante en esta novela es ver cuán importante es cada palabra sobre la base de la historia (puede negarse una afirmación anterior, ponerse en duda y hasta no resolverse, por lo que el lector debe estar muy atento y verificar por sí mismo cuál es la verdad de los hechos).

32. Los ensayos escritos por Mario Vargas Llosa pueden ser empleados en el análisis de *La ciudad y los perros* para identificar la cosmovisión del autor. Como consecuencia, se pueden encontrar algunas pautas, como la de ver la preferencia de Vargas Llosa por representar una totalidad con temas trascendentales; la necesidad de plantear múltiples alternativas de narrar una historia (sin que esta sea necesariamente veraz y completa); la confrontación entre lo individual y lo colectivo; de igual manera, el interés por criticar las deficiencias de una realidad violentada, con la finalidad de repensar los códigos éticos, religiosos y humanistas.

33. El análisis intratextual, que consiste en buscar la relación entre los textos del mismo autor (en este caso, la comparación hecha de *La ciudad y los perros* con los demás), permitió ver, en líneas generales, cuáles eran las temáticas reincidentes entre todas las narraciones y qué texto era el que se acercaba más a la novela de estudio. Ante ello, se logró hallar los tópicos del encubrimiento de información y la frustración de los personajes, como los principales motores que rigen la obra completa de Mario Vargas Llosa.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Bibliografía de Mario Vargas Llosa

1. Narrativa

Los Jefes (1995a). Incluye los relatos «Los Jefes», «El desafío», «El hermano menor», «Día domingo», «Un visitante» y «El abuelo». Madrid: Aguilar (original publicado en 1959).

La ciudad y los perros (1963) (2.^a ed.). Barcelona: Seix Barral.

La ciudad y los perros (1964). Lima: Populibros Peruanos (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (1985a). Lima: Ercilla (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros. Historia de Mayta (1986). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1984).

La ciudad y los perros (1987a). Santiago de Chile: Ediciones Wiracocha (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (1991a). Lima: Peisa (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (1995b) (12.^a ed.). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (1997a) (14.^a ed.). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (1999a) (2.^a ed.). Lima: Peisa (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (2001a). Lima: Peisa, *El Comercio* (original publicado en 1963).

La ciudad y los perros (2012a). *Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española (original publicado en 1963).

La Casa Verde (1975a). Barcelona: Seix Barral / Premio Rómulo Gallegos (original publicado en 1966).

Los cachorros (1989). Madrid: Cátedra (original publicado en 1967).

Conversación en La Catedral (1972a). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1969).

Pantaleón y las visitadoras (1983). Bogotá: Oveja Negra, Seix Barral (original publicado en 1973).

La tía Julia y el escribidor (2005a). Barcelona: Alfaguara (original publicado en 1977).

La guerra del fin del mundo (2005b). Madrid: Alfaguara (original publicado en 1981).

Historia de Mayta (2005c). Lima: Seix Barral, Biblioteca Breve (original publicado en 1984).

¿Quién mató a Palomino Molero? (1996a). Lima: Peisa (original publicado en 1986).

El hablador (1987b). Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve.

Elogio de la madrastra (1988). Bogotá: Arango Editores.

Lituma en los Andes (2000a). España: Epena / Premio Planeta (original publicado en 1993).

Los cuadernos de don Rigoberto (1997b). Madrid: Alfaguara, Peisa.

La fiesta del Chivo (2000b). Lima: Alfaguara (Bolsillo).

El Paraíso en la otra esquina (2003a). Lima: Alfaguara.

Travesuras de la niña mala (2006a). Lima: Alfaguara.

El sueño del celta (2010a). Lima: Alfaguara.

Fonchito y la Luna (2010b). Ilustraciones de Marta Chicote Juiz. Lima: Alfaguara.

El héroe discreto (2013). Lima: Alfaguara.

Cinco esquinas (2016). Lima: Alfaguara.

2. Ensayos

Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell (1991b). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1969).

García Márquez: Historia de un deicidio (1971a). Barcelona: Barral Editores.

Historia secreta de una novela (1971b). Barcelona: Tusquets.

La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary (2007a). Lima: Alfaguara (original publicado en 1975).

José María Arguedas entre sapos y halcones (1978) Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

Entre Sartre y Camus, ensayos (1981). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, Inc.

Contra viento y marea. Volumen I (1962-1982) (1990a). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1983).

La cultura de la libertad. La libertad de la cultura (1985b, abril) (pp. 1-28). Santiago de Chile: Fundación Eduardo Frei.

La suntuosa abundancia, ensayo sobre Fernando Botero (1985c). Nueva York: William Gelender (original publicado en 1984).

Contra viento y marea. Volumen II (1972-1983) (1990b). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1986).

Contra viento y marea. Volumen III (1964-1988) (1990c). Lima: Peisa.

La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna (2002). Madrid: Alfaguara (original publicado en 1990).

Carta de batalla por Tirant lo Blanc (2008a). Lima: Alfaguara (original publicado en 1991).

Un hombre triste y feroz, ensayo sobre George Grosz (1992). Charenton, Francia: Flohic.

Desafíos a la libertad (1994). Lima: Peisa.

La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo (1996b). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Cartas a un joven novelista (1997c) (1.^a ed.). Buenos Aires: Ariel.

El lenguaje de la pasión (2001b). Lima: Peisa, *El Comercio*.

Conferencia magistral. La literatura y la vida (2001c). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

La tentación de lo imposible (ensayo sobre Los miserables de Víctor Hugo) (2004). Lima: Alfaguara.

El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti (2008b). Lima: Alfaguara.

Sueño y realidad de América Latina (2009a). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

La civilización del espectáculo (2012b). Lima: Alfaguara.

3. Obras de teatro

La huida del inca (1952).

La señorita de Tacna (1993). Barcelona: Seix Barral (original publicado en 1981).

Kathie y el hipopótamo (2001d). En Autor. *Obra reunida. Teatro* (pp. 127-252). Madrid: Alfaguara (original publicado en 1983).

La Chunga (2001e). En Autor. *Obra reunida. Teatro* (pp. 253-363). Madrid: Alfaguara (original publicado en 1986).

El loco de los balcones (2005d). Lima: Alfaguara (original publicado en 1993).

Ojos bonitos, cuadros feos (1996c). Lima: Peisa.

Odiseo y Penélope (2007b). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Al pie del Támesis (2008c). Lima: Alfaguara.

Las mil noches y una noche (2010c). Lima: Alfaguara (original publicado en 2009).

4. Memoria

El pez en el agua (2003b). Bogotá: Seix Barral (Biblioteca Breve) (original publicado en 1993).

5. Tesis

Bases para una interpretación de Rubén Darío (2001f). Tesis. Edición y prólogo de Américo Mudarra Montoya. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas (original publicado en 1958).

6. Otras obras y publicaciones

El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell (1972b). Barcelona: Barral Editores.

La novela (1974, julio). *Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República Venezolana* (pp. 1-28).

El poder de la mentira (1987c, septiembre). *Vuelta*, (130), 54-56.

El arte de mentir (1984, 12 de agosto). *Suplemento Dominical de El Comercio* (pp. 4-6). Lima.

Semana de autor: Mario Vargas Llosa (1989). Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Diario de Irak (2003c). Selección de artículos sobre la guerra de Irak. Lima: Aguilar.

Los cuatro siglos del Quijote (2005e). *Estudios Públicos*, (100), 5-18.

Mario Vargas Llosa. *Obras completas, vol. III. Novelas y teatro (1981-1986)* (2005f).

Diccionario del amante de América Latina (2006b). Barcelona: Paidós.

Israel/Palestina. Paz o guerra santa (2006c). Lima: Aguilar.

Sables y utopías. Visiones de América Latina (2009b). Lima: Aguilar.

7. Adaptaciones cinematográficas

Los cachorros (1971a). País: México; director: Jorge Fons. Guion: Jorge Fons y Eduardo Luján, basado en la obra de Mario Vargas Llosa *Los cachorros*. Reparto: José Alonso, Helena Rojo, Augusto Benedico, Carmen Montejo, Gabriel Retes, Alejandro Rojo de la Vega, Sofía Joskowicz, Martha Aura, Ricardo Fuentes. Duración: 110 min.

Pantaleón y las visitadoras (1975b). País: República Dominicana, director: Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez Santos; guion: basado en la obra *Pantaleón y las visitadoras*, escrita por Mario Vargas Llosa; reparto: José Sacristán y Camucha Negrete.

La ciudad y los perros (1985d). País: Perú. Director y productor: Francisco José Lombardi. Dirección de Producción: Susana Bamonde. Guion: Mario Vargas Llosa (libro) y José Watanabe. Música original: Enrique Iturriaga. Fotografía: Pili Flores-Guerra. Reparto: Pablo Serra, Gustavo Bueno, Luis Álvarez, Juan Manuel Ochoa, Eduardo Adrianzen, Aristóteles Picho. Duración: 135 min.

Pantaleón y las visitadoras (1999b). País: Perú y España, director: Francisco José Lombarda; producción: José Enrique Crousillat; guion: Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa; basado en la obra *Pantaleón y las visitadoras*, escrita por Mario Vargas Llosa. Música: Bingen Mendizábal; sonido: Santiago Vergara; fotografía: Teo Delgado; montaje: Danielle Fillios; vestuario: José Miguel Valdivia; reparto: Angie Cepeda y Salvador del Solar. Duración: 144 min.

La fiesta del Chivo (2007c). País: España y Reino Unido. Dirección: Luis Llosa. Producción: Andrés Vicente Gómez. Guion: por Luis Llosa, basado en la novela *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa. Música: Stephen Warbeck. Sonido: Peter Glossop. Vestuario: Bina Daigeler. Reparto: Isabella Rossellini, Tomás Milián, Juan Diego Botto, Paul Freeman. Duración: 128 min.

Bibliografía secundaria

Bibliografía de la crítica literaria sobre Mario Vargas Llosa.

1. Libros

Aguirre, C. (2015). *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*. Lima: Fondo de la Universidad Católica del Perú.

Aira, C. (2011). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, Ada Korn Editora.

Angvik, B. (2004). *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras, 1963-2003* (Trad. L. Carrión). Lima: Fondo de Cultura Económica (original en inglés, 2004).

Armas, J. J. (2008a). *Vargas Llosa: el vicio de escribir*. Barcelona: Debolsillo.

Bendezú, E. (1992). *La novela peruana: de Olavide a Bryce* (1.^a ed.). Lima: Lumen.

Boland, R. C. (1988a). *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the papa state: a study of individual and social psychology in Mario Vargas Llosa's novels of peruvian reality: from La ciudad y los perros to Historia de Mayta*. Madrid: Voz.

Boldori, R. (1969). *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Ediciones Colmegna.

----- (1974). *Vargas Llosa, un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: F. García Cambeiro.

Cano, R. (1972). *El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.

Castro-Klarén, S. (1988). *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores.

----- (1992). *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia, EE. UU.: University of South Carolina Press.

Coágula, J. (Comp.) (2004). *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

Cornejo, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Cueto, A. y Freundt-Thurne, Ú. (2003). *Mario Vargas Llosa: la vida en movimiento*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

- De Szyszlo, F., Cueto, A., Ossio, J. y Cooper, F. (2008). *Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Planeta.
- Donoso, J. (1987). *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Dorfman, A. (1972). *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.
- Enkvist, I. (1987). *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Gottemburgo: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Establier, H. (1998). *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Fernández, C. (1977). *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional.
- Forgues, R. (2001). *Mario Vargas Llosa: Escritor, ensayista, ciudadano y político* (1.^a ed.). Lima: Librería Editorial Minerva.
- (2006). *Mario Vargas Llosa, ética y creación: ensayos críticos*. París: Mare & Martin.
- García-Posada, M. (1999). *Mario Vargas Llosa - Una historia no oficial* (1.^a ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Gnutzmann, R. (1992). *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar.
- Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo.
- Harss, L. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hernández, A. M. (1994). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Pliegos.
- Instituto de Cooperación Iberoamericana (1985). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Kristal, E. (1998). *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa* (1.^a ed.). Nashville, EE. UU.: Universidad de Vanderbilt.
- Lombardi, F., Vargas, M., Bueno, G. y Serra, P. (1987). *La ciudad y los perros: The city and the dogs*. Fresno, CA: Cóndor Video.
- Luchting, W. (1976). *Mario Vargas Llosa, desarticulador de realidades*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Macías, C. y Fernández, G. (2013). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Márquez, I. (1994). *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas*. Nueva York: Peter Lang.

Martín, J. L. (1974). *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos.

----- (1979). *La narrativa de Vargas Llosa; acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos.

Morote, H. (1998). *Vargas Llosa, tal cual* (1.^a ed.). Lima: Jaime Campodónico Editor.

Oviedo, J. M. (1981). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus.

----- (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.

----- (2007). *Dossier. Vargas Llosa*. Lima: Taurus.

Oviedo, J. M. y Fuad, H. (Comp.) (1972). *Homenaje a Mario Vargas Llosa: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas.

Pacheco, J. E. (1972). *Asedios a Vargas Llosa: J. E. Pacheco*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Pereira, A. (1995). *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.

Popovic, P. y Chávez, F. (Coords.) (2010). *Mario Vargas Llosa: perspectivas críticas, ensayos inéditos*. México D. F.: Tecnológico de Monterrey, Miguel Ángel Porrúa.

Rodríguez, C. (2001). *La ciudad y los perros, Mario Vargas Llosa: estudio literario*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Rodríguez, M. Á. (1996). *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Fondo Editorial.

----- (2008). *Diccionario crítico bibliográfico de la literatura peruana (autores, revistas, periódicos y cenáculos literarios)*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Roldán, J. (2000). *Vargas Llosa entre el mito y la realidad: posibilidades y límites de un escritor latinoamericano comprometido*. Marburg: Tectum Verlag DE.

Rossmann, C. y Warren, A. (1983). *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*. Madrid: Alhambra.

Sánchez, L. A. (1975). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo V*. Lima: P. L. Villanueva.

Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (6.^a ed.). Madrid: Cátedra.

Silva, M. (2005). *Psicoanálisis de Vargas Llosa*. Lima: Leo.

Tenorio, N. (2001). *Mario Vargas Llosa. El fuego de la literatura*. Lima: Arteidea Editores.

Tola, F. y Grieve, P. (1971). *Los españoles y el boom*. Caracas: Tiempo Nuevo.

Universidad Complutense de Madrid (1989). *El autor y su obra*. Madrid: Cursos de Verano, El Escorial.

Vargas, M. y García, G. (1991). *La novela en América Latina: diálogo* (2.^a ed.). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería (original publicado en 1967).

Vilela, S. (2003). *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras «La ciudad y los perros»*. Santiago de Chile: Planeta.

Williams, R. (2001). *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. México D. F.: Taurus.

Zapata, M. Á. (Ed.) (2006). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory: celebrating the 40th anniversary of La ciudad y los perros (The time of the hero) and other works*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo Editorial, Hofstra University.

Zavaleta, C. E. (1997). *El gozo de las letras, ensayos y artículos, 1956-1997*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

2. Artículos

Altares, P. (1964). La ciudad y los perros. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 313-314).

Armas, J. J. (1978). Secrecy: a structural concept of the Time of the hero (Trad. M. Davis). *World Literature Today*, 52 (1), 68-70 (original en inglés, 1978).

----- (2008b). Vargas Llosa: una perspectiva hispánica. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (37), 71-74.

Ayala-Dip, J. (2011). Vargas Llosa o el vértigo de la forma. *Estudios Públicos*, (122), 448-466.

Baker, R. (1977). «Of how to be and what to see while you are being»: the reader's performance in *The time of the hero*. *Texas Studies in Literature and Language*, 19 (4), 396-407.

Benedetti, M. (1967). Vargas Llosa y su fértil escándalo. *Letras del Continente Mestizo* (pp. 237-258). Montevideo: Arca.

Blecua, J., Martos, M., Villanueva, D. y Vargas, M. [RAEInforma]. (2012, 3 de julio). Presentación de *La ciudad y los perros* [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=FGHdtgz1Ryl>> (2017, 27 de mayo).

Boland, R. C. (1999). Nin da direita nin da esquerda: a visão moral nas novelas de Mario Vargas Llosa. *Revista Galega do Ensino*, (22), 29-40.

------. [Casa de la Literatura]. (2013, 12 de diciembre). ¿El sueño del celta: la novela menos comprendida de Mario Vargas Llosa? [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=MOqdw8AD2KI>> (2017, 27 de mayo).

Boldori, R. (1966). *La ciudad y los perros*, novela del determinismo ambiental. *Revista Peruana de Cultura*, (9-10), 92-113.

Brooks, S. (2005). *La ciudad y los perros*. *Journal of Latin American Geography*, 4 (2), 123-125.

Campos, J. (1964). Otra gran novela, *La ciudad y los perros*. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 303-307).

Castro-Klarén, S. (2006). Desire, the city and the dogs of Paradise. En Zapata, M. Á. (Ed.). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory: celebrating the 40th anniversary of La ciudad y los perros (The time of the hero) and other works* (pp. 27-39). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Hofstra University.

Castroviejo, C. (1963, 11 de abril). Técnica y arte. Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *Informaciones* (pp. 299-302).

Cercas, J. (2011). Una memoria: Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor. *Estudios Públicos*, (122), 25-45.

------. (2012). La pregunta de Vargas Llosa. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. 473-498). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Cole, J. H. (2011). Cruzando el umbral de la sociedad abierta: ideología y libertad en las primeras novelas de Mario Vargas Llosa. *Caminos de la Libertad* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/WLaFJO>> (2017, 26 de mayo).

Correa, G. (1977). El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus*, 32 (1), 75-94.

Cueto, A. (2007). La cocina de las letras: una conversación con Mario Vargas Llosa (entrevista). *Letras Libres*, (73), 40-46.

----- (2011). Las novelas de Mario Vargas Llosa: una teología del poder. *Estudios Públicos*, (122), 568-588.

----- (2012). La ciudad y los perros: el itinerario moral. *Conferencia impartida en Universidad de Granada (UGR)* (pp. 1-10). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

----- [Casa de la Literatura]. (2013, 11 de diciembre). La ciudad y los perros. El itinerario moral [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=R47mzyEbSBM>> (2017, 27 de mayo).

Dauster, F. (1970). Aristotle and Vargas Llosa: literature, history and the interpretation of reality. *Hispania*, 53 (2), 273-277.

Davis, M. (1981). Dress Gray y La ciudad y los perros: el laberinto del honor. *Revista Iberoamericana*, 47 (116-117), 117-126.

De Felipe, P. (2012). Un cuarto de siglo en la búsqueda de la felicidad en tres novelas de Mario Vargas Llosa. La ciudad y los perros (1963), La tía Julia y el escribidor (1977) y Las travesuras de la niña mala (2006). *Contexto*, 16 (18), 85-101.

De la Rosa, J. (1964). Ciudad y perros, héroes y tumbas. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 308-310).

Del Castillo, D. (2001). Los fantasmas de la masculinidad. En López, S. *Estudios Culturales. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales* (pp. 253-264). Lima.

De Sarlo, G. (2010). Entre masculino y femenino. La narrativa de Vargas Llosa a la vuelta del milenio. *Libros & Artes*, IX, (44-45), 8-11.

Delgado, W. (1964). Mario Vargas Llosa. La ciudad y los perros. *Letras*, (72-73), 123.

Denegri, F. (2011). La tentación fáustica en La tía Julia y el escribidor. *Estudios Públicos*, (122), 199-218.

----- [Casa de la Literatura]. (2013, 13 de diciembre). Desubjetivación en la novela autobiográfica de Mario Vargas Llosa y José María Arguedas [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=MbcQDsvuROs>> (2017, 27 de mayo).

Doménech, R. (1964). *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 311-312).

Durán, M. (2013). La educación antigua como referente en una fábula de la adolescencia. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 55-78). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Echevarría, I. (2011). Ficción y novela en el pensamiento literario de Mario Vargas Llosa: notas para un posible debate. *Estudios Públicos*, (122), 423-447.

Edwards, J. (2011). Comienzos franceses. *Estudios Públicos*, (122), 15-24.

Enrique, Á. (2011). Notas sobre una herencia. *Estudios Públicos*, (122), 190-198.

Escobar, A. (1964). Impostores de sí mismos. *Revista Peruana de Cultura*, (2), 119-125.

Fernández, T. (2013). El entorno peruano. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 15-30). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Fernández, G. (1980). La ciudad y los perros o el macrocosmos peruano. *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 3 (2), 277-289.

----- (2013). El orden y el caos como fantasía de la vida. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 139-160). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Flores, P. [D-Mente Cine]. (2014, 28 de octubre). Pili en La ciudad y los perros - Entrevista D-Mente X - Pili Flores Guerra [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h_qE08aOnZk> (2017, 27 de mayo).

Fontaine, A. (2011). Vargas Llosa en 31 voces. *Estudios Públicos*, (122), 5-14.

----- (2012). ¿Dónde está Vargas Llosa? A propósito de La ciudad y los perros. *Conferencia impartida en la Universidad de la Rioja* (pp. 1-14). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Fornet, A. (1964). Reseña de La ciudad y los perros. *Casa de las Américas*, (26), 129-132.

Fornet, A., Agüero, L., Larco, J. y Vargas, M. (1965, 29 de enero). Sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. *Mesa Redonda celebrada en la Casa de las Américas* (pp. 63-80). La Habana.

Franz, C. (2011). Liberal antes de saberlo. *Estudios Públicos*, (122), 219-240.

Fuguet, A. (2011). Las mentiras de la verdad y el periodismo como autodestrucción. *Estudios Públicos*, (122), 334-351.

Gallagher, D. (2011). La fecunda aventura. *Estudios Públicos*, (122), 589-597.

Gamboa, S. (2011). Vargas Llosa: el maestro de los escritores. *Estudios Públicos*, (122), 172-189.

Garayar, C. (2012). La ciudad y los perros: la creación de un lector. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. 499-515). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

------. [Casa de la Literatura]. (2013, 16 de diciembre). Estrategia narrativa de La ciudad y los perros [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=l1Z8uuY0t-U>> (2017, 27 de mayo).

García, V. (2012). Una novela en círculo. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. LXI-C). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Gladieu, M. [Casa de la Literatura]. (2013, 13 de diciembre). La ciudad y los perros, novela inaugural [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=Z2rdcc4cH5s>> (2017, 27 de mayo).

González, R. (2010). Faulkner y La ciudad y los perros. *Libros & Artes*, IX (44-45), 30-33.

------. (2013, 17 de marzo). La ciudad y los perros es un clásico que puede leerse sin conocer Lima (entrevista de Juan Carlos Soto). *La República* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/A4t3tv>> (2017, 26 de mayo).

Hahn, Ó. (2011). La ciudad y los perros: testimonio de una lectura y otros sucesos colaterales. *Estudios Públicos*, (122), 46-62.

Hancock, J. (1975). Animalization and chiaroscuro techniques: descriptive language in La ciudad y los perros (The city and the dogs). *Latin American Literary Review*, 4 (7), 37-47.

------. (1982). Técnicas de animalización y claroscuro. El lenguaje descriptivo de La ciudad y los perros. En Oviedo, J. M. (Coord.). *Mario Vargas Llosa* (79-90).

Hart, S. (2007). Novela y versión fílmica: Análisis de visión y género en La ciudad y los perros (1963, 1985) y Pantaleón y las visitadoras (1973, 1999). En

Boland, R. C. y Enkvist, I. (Eds.). *Una pasión por la literatura: estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa, II* (VIII), 133-138.

Herráez, M. (1997). La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea]. N.º 6. Recuperado de <<https://goo.gl/cYbC9Z>> (2017, 26 de mayo).

Higgins, J. (2007). El individuo y el grupo en la narrativa de Mario Vargas Llosa. *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies*, II, 139-149.

Hopenhayn, S. (2011). El pupitre del escritor. *Estudios Públicos*, (122), 63-77.

Ingenschay, D. (2011). Mario Vargas Llosa y el «pecado nefando». *Revista Chilena de Literatura*, (80), 51-63.

Iwasaki, F. (2011). Historia secreta de una orgía. Las primeras novelas de Mario Vargas Llosa. *Estudios Públicos*, (122), 138-156.

Junieles, J. (2006). Cosas de niños y nada más: Violencia y sociedad en La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea]. N.º 34. Recuperado de <<https://goo.gl/PY1w8Q>> (2017, 26 de mayo).

Kerr, R. A. (1983a). The janus mask: hidden identities and the reader's role in Mario Vargas Llosa's early fiction. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 13 (1), 18-31.

----- (1987). Names, nicknames, and the naming process in Mario Vargas Llosa's fiction. *South Atlantic Review*, 52 (1), 87-101.

King, J. (2012). Una ficción incendiaria: reflexiones sobre la recepción de La ciudad y los perros en Estados Unidos y el Reino Unido. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. 517-537). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Krauze, E. (2010). Mario Vargas Llosa: vida y libertad. *Letras Libres*, 12 (110), 18-28.

Kristal, E. (1988). Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV (27), 57-74.

----- (2011a). De la utopía a la reconciliación en las últimas novelas de Mario Vargas Llosa. *Estudios Públicos*, (122), 534-552.

----- (2011b, 2 de enero). Vargas Llosa me dijo que le había bajado los pantalones (entrevista a Juan Carlos Soto). *La República* (suplemento del domingo).

------. (2012). Refundiciones literarias y biográficas en *La ciudad y los perros*. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. 539-558). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Kristal, E. y Sobrevilla, D. (2002). En torno a una reseña de un libro sobre la obra novelística de Mario Vargas Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (55), 231-242.

Lafforgue, J. (1969). La ciudad y los perros, novela moral. Nueva novela latinoamericana. *Varios. Paidós, Letras Mayúsculas* (vol. I, pp. 209-240). Buenos Aires.

Lastra, P. (1965). Un caso de elaboración narrativa de experiencias concretas en *La ciudad y los perros*. *Anales de la Universidad de Chile*, (134), 211-216.

Leber, G. y Rincón, C. (1968). Einige Grundzüge des lateinamerikanischen Roman der Gegenwart. En Bahner, W. (Ed.). *Zur Gegenwartsliteratur in den romanischen Ländern. Studien und Berichte*. Berlín: Akademie-Verlag.

Lemus, J. (2012). Recensión. *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Edición conmemorativa del cincuentenario. *Científica*, (13), 129-134.

León, R. (2010). Lima, los lugares de Mario Vargas Llosa. *Localización: Viajar: la Primera Revista Española de Viajes*, (379), 86-99.

Linde, P. (2013). La hora del héroe. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 107-137). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Luraschi, I. (1978). Ambigüedad estructural e ideología en *La ciudad y los perros* de M. Vargas Llosa. En Horanyi, M. *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (pp. 459-462). Budapest: Akadémiai Kiadó.

Macías, C. (2007). La composición en anillo y la circularidad como recurso narrativo. En Fernández, G. (Coord.). *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa* (pp. 21-47). Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

------. (2013). La novela como retrato de vidas. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 31-54). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Macías, C. y Fernández, G. (2013). Introducción. En Autor. *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 11-13). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Magnarelli, S. (1976). The time of the hero: liberty enslaved. *Latin American Literary Review*, IV (8), 35-45.

------. (1981). La ciudad y los perros. Women and language. *Hispania*, 64 (2), 215-225.

------. (1982). La ciudad y los perros. La libertad esclavizada. En Oviedo, J. M. (Coord.). *Mario Vargas Llosa* (pp. 91-105).

Magráns, R. (1994). Anti-totalitarism in animal farm and Time of the hero. En Hernández, A. M. (Ed.). *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia* (pp. 393-400). Madrid: Pliegos.

Manegat, J. (1964). La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La Llegada de los Bárbaros: la Recepción de la Literatura Hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 296-298).

Martín-Cabrera, L. (2010, 11 de octubre). Contra la escritura letrada de Vargas Llosa. *Rebelión* [en línea]. Recuperado de <<http://rebelion.org/noticia.php?id=114623>> (2017, 26 de mayo).

Martínez, J. A. (2013, 25 de marzo). Teoría literaria de Vargas Llosa y La ciudad y los perros. *Siempre! Presencia de México* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/zSV7nx>> (2017, 26 de mayo).

Martos, M. (2012a). La ciudad y los perros: áspera belleza. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. XIII-XXIX). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

------. (2012b). Nota al texto. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. CXXXV-CXL). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Martos, M., Cueto, A. y Garayar, C. [Casa de la Literatura]. (2013, 15 de diciembre). Mesa redonda: La ciudad y los perros, 50 años después [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=1OEFc1n0tul>> (2017, 27 de mayo).

Masoliver, J. R. (1964). Un ventarrón corroborante. Donde los perros y donde la ciudad. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La Vanguardia* (pp. 293-295).

Masoliver, J. A. (2011). El día de la mariposa. *Estudios Públicos*, (122), 96-113.

McMurray, G. (1973). Form and content relationships in Vargas Llosa's La ciudad y los perros. *Hispania: a Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 56 (3), 579-586.

Medina, E. (2012). Lima: encierro y evasión en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. *Angulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 4 (1), 5-13.

Montero, V. (2014). La adolescencia radical en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. *Academia* [en línea]. Recuperado de <http://www.academia.edu/19153329/Investigacion_de_la_ciudad_y_los_perros_de_mvll-1> (2017, 26 de mayo).

Montes, C. (2011). El imaginario perruno en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. *Revista Chilena de Literatura*, (80), 65-86.

Morales, J. (2011). Aisthesis en el realismo crítico de La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. *Revista Chilena de Literatura*, (80), 87-115.

Morillas, E. (1984). Mario Vargas Llosa. *Historia de la Literatura Latinoamericana* (fascículo 8, pp. 121-136). Bogotá: Oveja Negra.

Mujica, R., Martos, M., Cueto, A. y Vargas, M. [Biblioteca Nacional del Perú]. (2012, 12 de diciembre). Homenaje a Mario Vargas Llosa y La ciudad y los perros [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=QblfCNuH3a4>> (2017, 27 de mayo).

Navarro, J. (2007). La virtud de la fábula. En Fernández, G. (Coord.). *Homo Ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa* (pp. 285-292). Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

Nettel, G. (2011). El hombre en cautiverio: Modelos de masculinidad en Los cachorros y La ciudad y los perros. *Estudios Públicos*, (122), 78-95.

Neubauer, J. (2001). Vargas Llosa's La ciudad y los perros and the european novel of adolescence. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, 3 (2), 1-5.

Nunn, F. (1987). Mendacious inventions, veracious perceptions: the peruvian reality of Vargas Llosa's. La ciudad y los perros. *Americas; a Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, 3 (4), 453.

Omaña, B. (1987). Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII, (26), 137-154.

Orejudo, A. (2012). Propiedades curativas del boom latinoamericano o cómo me salvó a mí La ciudad y los perros. *Conferencia impartida en Universidad de Granada (UGR)* (pp. 1-10). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ortega, M. (2005). La relación biografía/ideología en La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea]. N.º 29. Recuperado de <<https://goo.gl/xizh9r>> (2017, 26 de mayo).

Oviedo, J. M. (1978). The theme of the traitor and the hero: on Vargas Llosa's intellectuals and the military (Trad. R. Valdés). *World Literature Today*, 52 (1), 16-24 (original en inglés, 1978).

----- (2010). Mario Vargas Llosa: en el corazón del colonialismo.

Lluvina [en línea]. N.º 61. Recuperado de <<https://goo.gl/AqqNcC>> (2017, 26 de mayo).

----- (2011). Vargas Llosa, testigo del mundo. *Estudios Públicos*, (122), 373-391.

----- (2012). La primera novela de Vargas Llosa. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. XXXI-LIX). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Páez, O. (2011). ¿Cuándo se jodió Vargas Llosa? Literatura del capitalismo tardío y narrativas de la multitud. *Rebelión* [en línea]. Recuperado de <<http://www.rebelion.org/docs/126420.pdf>> (2017, 27 de mayo).

Pastor, A. (2010). La ciudad y los perros: El fracaso del boot-camp latinoamericano. *Hispanet Journal*, 3, 19.

Payne, J. (1991). Anima rejection and systemic violence in *La ciudad y los perros*. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 20 (1), 43-49.

Paz, E. (2012). Cuatro lecturas de *La ciudad y los perros*. *Conferencia impartida en la Universidad de Málaga* (pp. 1-8). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Peña, C. (2011). Vargas Llosa, el político. *Estudios Públicos*, (122), 392-422.

Perera, N. (1980). La ciudad y los perros, génesis de un ciclo novelesco: análisis estilístico. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 817-824).

Pérez, M. Á. (2014, 4 de febrero). La dominación en *La ciudad y los perros*. *La cerilla encendida de Barba Negra* [blog]. Recuperado de <<http://folitart.blogspot.pe/2014/02/ensayo-sobre-la-ciudad-y-los-perros.html>> (2017, 27 de mayo).

Prado, A. (2000). Mario Vargas Llosa: las historias privadas de una dictadura. *Escritura y Pensamiento*, III (5), 150-154.

----- [Casa de la Literatura]. (2013, 10 de diciembre). La ciudad y los perros: una ciudad para la cultura de masas [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=9px7jlq1Npo>> (2017, 27 de mayo).

----- (2015, 11 de marzo). Estilo y técnicas literarias de Mario Vargas Llosa. *Conferencia inédita*. Lima: Club Terrazas.

Prado, A. y Terrones, F. [Casa de la Literatura]. (2014, 18 de febrero). Conversación sobre *La ciudad y los perros* [video]. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=YFpOj2EDg1U>> (2017, 27 de mayo).

Promis, J. (1967). Algunas notas a propósito de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. *Revista Signos de Valparaíso*, 1 (1), 63-69.

Rama, Á. (1965). La ciudad y los perros. *Literatura y Sociedad*, 1 (1), 117-121.

Rebolledo, M. (2011). La palabra, la imagen y el mundo: las novelas de Vargas Llosa en el cine. *Revista Chilena de Literatura*, (80), 143-170.

Reed, J. (1978). Sobre el elemento darwiniano en *La ciudad y los perros*. *Prismal / Cabral: Revista de Literatura Hispánica / Cuaderno Afro-Brasileiro Asiático Lusitano* 2 (pp. 16-23).

Romea, M. C. (1994-1995). La ciudad y los perros de M. Vargas Llosa y Si te dicen que caí de Juan Marsé: voces polifónicas de la adolescencia urbana. *Lenguaje y Textos*, (6-7), 109-120.

Sainz, L. (1997). El erotismo de Vargas Llosa. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (567), 137-139.

Sanabria, L. (2011). Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 7 (47), 1-10.

Santaemilia, J. (2010). Amor y erotismo en Vargas Llosa y su traducción al inglés. *Trans: Revista de Traductología*, (14), 125-141.

Schweizer, R. (1994). Autoritarismo y falsa conciencia en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*. En Hernández, A. M. (Coord.). *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia* (pp. 297-304).

Serna, M. [Casa de la Literatura]. (2013, 13 de diciembre). La huella literaria de Vargas Llosa en la novela actual hispanoamericana [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=upDSqlUu5E>> (2017, 27 de mayo).

Silva, R. (1974). Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (173), 416-422.

Silva, M. (2007). Mario Vargas Llosa y la «escena originaria». *Liberabit*, 13, 79-88.

----- (2010). La ciudad y los perros. La leyenda del Colegio Militar Leoncio Prado. *Libros & Artes*, IX (44-45), 24-29.

Sobrevilla, D. (2011). Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa. En Rodríguez, M. Á. (Ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana* (pp. 401-457). Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Sommers, J. (1975). Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 (2), 87-112.

----- (1976). Literatura e ideología: la evaluación novelística del militarismo en Vargas Llosa. *Cuadernos Políticos*, (9), 83-102.

Soto, R. (1990). Fracaso y desengaño. Héroes, aprendizaje y confrontación en La ciudad y los perros y Conversación en La Catedral. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 19 (2), 67-74.

Soto, H. (2011). Escritor y periodista: la doble militancia de Vargas Llosa. *Estudios Públicos*, (122), 352-372.

Souviron, B. (2013). El aprendizaje y sus modelos literarios. Escritura y diferencia. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 79-106). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Souviron, B., Ortega, E. y Caprara, G. (2013). Una obra sin fronteras. En Macías, C. y Fernández, G. (Eds.). *El silencio y la palabra: estudios sobre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa* (pp. 185-207). Málaga, España: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Tenorio, N. (2003). Asedios a la narrativa y la trayectoria ideológica de Mario Vargas Llosa. *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, III (5), 147-153.

Thays, I. (2011). Poder, pene, erección, castración y machismo en la obra de Mario Vargas Llosa. *Estudios Públicos*, (122), 467-488.

Tola, R., Rodríguez, L. y Amaya, D. [Casa de la Literatura]. (2014, 12-13 de abril). Conversatorio sobre La ciudad y los perros [videos]. Recuperados de <https://www.youtube.com/watch?v=Y_70TF30z0Y>, <<https://www.youtube.com/watch?v=RneKFqwUWxY>> y <https://www.youtube.com/watch?v=Y_28JoRPOWg> (2017, 27 de mayo).

Torres, D. (2012, septiembre). Medio siglo de La ciudad y los perros. *Letras Libres* (sección «Memorias del boom», pp. 24-26).

Trejo, E. (2003). Valoración crítica de La ciudad y los perros. Mario Vargas Llosa. *Educa2* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/0STSMZ>> (2017, 27 de mayo).

Tritten, S. (1983). El código falso y la novela del mestizo. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 637-644).

Urroz, E. (2011). El sueño del celta o el arte de la denuncia. *Estudios Públicos*, (122), 489-512.

Valembois, V. (2007). Vargas Llosa y una esquina llamada Bélgica. *Romanesque*, 32 (1), 5-11.

Valencia, H. (1976). La ciudad y los perros. *Crónica de libros* (pp. 133-140). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Valenzuela, J. (2010). Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta. Mario Vargas Llosa, lector de Cien años de soledad. *Letras*, 81 (116), 25-43.

Valverde, J. (2012). Un juicio del Dr. José María Valverde, miembro del jurado del Premio Biblioteca Breve. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. CXLI-CXLV). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Vásquez, J. G. (2011). Inventario de recuerdos ficticios. *Estudios Públicos*, (122), 317-333.

Veres, L. (2004-2005). Tras las huellas de Cervantes y Vargas Llosa. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea]. N.º 28. Recuperado de <<https://goo.gl/cJ4Fxa>> (2017, 26 de mayo).

Villanueva, D. (2012). De La ciudad y los perros al Nobel de Literatura. En Vargas, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario* (pp. CI-CXXIX). Italia: Alfaguara, Real Academia Española.

Villanueva, D., Martínez, E., Blecua, J. M. y Vargas, M. [RAEInforma]. (2012, 21 de junio). Cincuentenario de La ciudad y los perros. Conferencia de prensa de Mario Vargas Llosa [video]. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=MIEYASY-L1o>> (2017, 27 de mayo).

Volpi, J. (2011). Breve relación del siglo de oro: el caballero de Vargas Llosa y la cofradía de la explosión. *Estudios Públicos*, (122), 553-567.

Williams, R. (2000). Los primeros demonios. La ciudad y los perros. *Los universitarios. Nueva Época*, (2), 4-7.

Zavaleta, C. E. (1992). La obra inicial de Vargas Llosa. *Letras*, (90), 180-197.

3. Tesis

Caballero, C. (2011). *Teoría de la novela y pensamiento político en la obra de Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar por el grado académico de magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Escuela de Graduados.

Carrillo, B. (1970). *The alienated hero in four contemporary spanish american novels*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Tucson: Universidad de Arizona.

Castañeda, B. (1987). *Mario Vargas Llosa: crítico, novelista y dramaturgo*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Madison, EE. UU.: Universidad de Wisconsin.

Cházaro, S. (1993). *Iniciación en tres personajes de La ciudad y los perros: (el Esclavo, el Jaguar y el Poeta)*. Tesis para optar por el grado académico de licenciado en Letras Hispánicas. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Departamento de Filosofía.

Cisneros, A. (1993). *Mario Vargas Llosa: una visión histórica del Perú*. Diss. Iowa, EE. UU.: Universidad de Iowa.

Díaz, K. (2004). *Cuestiones de identidad, ficción y verosimilitud en la autobiografía latinoamericana: Antes que anochezca y La ciudad y los perros*. Tesis para optar el grado de magíster en Arte. Atenas (Georgia): Facultad de la Universidad de Georgia.

Granés, C. (2004). *Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Antropología Social.

Horgan, N. (1997). «*En cada linaje el deterioro ejerce su dominio*». *An examination and evaluation of the domesticating versus foreignisation translation strategy as proposed by Lawrence Venuti in light of the english language translation of «La ciudad y los perros» by Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar por el grado académico de magíster. Dublin, Irlanda: Dublin City University, School of Applied Language & Intercultural Studies.

Janků, Z. (2008). *Los personajes femeninos en la obra de Mario Vargas Llosa: Pantaleón y las visitadoras, La tía Julia y el escribidor, Travesuras de la niña mala*. Tesis para optar por el grado académico de magíster. República Checa: Universidad Masaryk, Facultad de Artes, Departamento de Lenguas Romances y Literatura, Lengua Española y Literatura.

Latinez, A. (2006). *Narrativas de aprendizaje, narrativas de crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y 1971*. Tesis para optar por el grado académico de doctor en Filosofía en Español y Portugués. Nashville, EE. UU.: Universidad de Vanderbilt, Facultad de la Escuela de Posgrado.

Lin, Z. (2011-2012). *El afijo [[[V]-a/e/i]_{TFut} -dor]_{N/A} de «persona, instrumento, lugar, o cualidad» en los diccionarios y en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa, en español y en chino*. Tesis para optar por el grado de magíster en Lengua y Literatura Españolas. Curso 2011-2012. Módulo: Descripción sincrónica de la lengua española. Alcoba, Santiago: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres.

Moreno, M. E. (1987). *La corrupción: tema central de la novela La ciudad y los perros*. Tesis para optar el grado de licenciada en Letras. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.

Rodríguez, M. Á. (1995). *Mario Vargas Llosa, crítico de la literatura peruana: 1954-1959*. Tesis para optar el grado académico de magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela de Posgrado.

Rogel, S. (2011). *Alberto Fernández y el complejo de Edipo en la novela La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Tesina del curso. Suecia: Universidad de Lund, Instituto de lenguas románicas.

Salazar, B. (2005). *La violencia como temática en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. Recuperado de <<https://goo.gl/ioJvr2>> (2017, 26 de mayo).

Sövgren, P. (2011). *Mario Vargas Llosa y sus personajes femeninos. Un estudio de La ciudad y los perros y Travesuras de la niña mala*. Tesina. Lund, Suecia: Universidad de Lund.

Sun, H. (2002). *The mystery of Peru: investigations of Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar por el grado de doctor en Filosofía. Los Ángeles, California: Universidad del Sur de California, Facultad de la Escuela de Posgrado.

Vigil, D. (2009). *Tiempo, espacio y formación en La ciudad y los perros*. Tesis para obtener el título de licenciada en Letras Hispánicas. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa.

Watnicki, E. (1993). *La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.

Wiseman, D. (2010). *Mario Vargas Llosa and the politics of Literature*. Tesis para optar por el grado académico de doctor en Filosofía en Español. Nashville, EE. UU.: Universidad de Vanderbilt, Facultad de la Escuela de Posgrado.

Bibliografía complementaria

Autores empleados para los análisis críticos y la composición teórica.

Albaladejo, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29 (2), 247-275.

Álvarez, Á. (2002). *Guía para mujeres maltratadas* (8.ª ed.). La Mancha: Junta de Comunidades de Castilla.

Arendt, H. (2008). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Aristóteles (2000). *Poética* (Trad. S. Mas). Madrid: Biblioteca Nueva (original en griego, s. IV a. C.).

------. (1990). *Retórica* (Trad. Q. Racionero). Madrid: Gredos (original en griego, s. IV a. C.).

Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento* (1.^a ed.) (Trad. R. Cerdeiras, A. Cerletti y N. Prados). Buenos Aires: Manantial (original en francés, 1988).

------. (2004). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (Comp. G. Yoel). Buenos Aires: Manantial.

Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Taurus Humanidades.

------. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.

------. (1998a). *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.

------. (1998b). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

------. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2.^a ed.) (Trad. T. Bubnova). México D.F.: Fondo de Cultura Económica (original en ruso, 1979).

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (3.^a ed.). Madrid: Cátedra.

Balmes, J. (1946). *El criterio* (4.^a ed.). Buenos Aires: Espasa.

Barthes, R. (1985). *Crítica y verdad*. México: Siglo Veintiuno Editores.

------. (1998). *El placer del texto y Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del collage de France* (Trad. N. Rosa y Ó. Terán). México D. F.: Siglo Veintiuno Editores (original en francés, 1974).

Bendezú, E. (1986). *La otra literatura peruana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Benjamín, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (Trad. R. Blatt). Madrid: Taurus (original en alemán, 1972).

Bergson, H. (1947). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (2.^a ed.) (Trad. A. Raggio). Buenos Aires: Losada (original en francés, 1939).

Beristáin, H. (1997). *Análisis estructural del relato literario*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Berman, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (11.^a ed.). Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Beuchot, M. y Arena-Dolz, F. (Dir.) (2006). *10 palabras clave de la hermenéutica filosófica*. Navarra, España: Verbo Divino.

Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.

----- (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.

Bottioli, G. (2004). Mímesis y murales. Apuntes sobre el estilo desde Ciudad de México. *Varios. Encomio a Helena*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (2001). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. *Ebah* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/JnWEcZ>> (2017, 27 de mayo).

Bujvald, N. (1958). *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones ICUF.

Carrillo, J. L. (Ed.) (1993). *Violencia en la región andina: caso Perú*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz (Apep).

Cornejo, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).

Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación* (Trad. E. Ballón). Madrid: Gredos (original en francés, 1991).

Derrida, J. (1999). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* (Trad. P. Peñalver). Barcelona: Paidós (original en francés, 1987).

De Toro, A. (1990). *Texto-mensaje-recipientes*. Buenos Aires: Galerna.

Díez-Alegría, J. M. (1980). *Rebajas teológicas de otoño* (3.^a ed.). Bilbao, España: Desclée de Brouwer.

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (Trad. F. Rodríguez). Madrid: Arco/Libros (original en inglés, 1999).

Domenach, J. M., Joxe, A., Galtung, J., et al. (1981). *La violencia y sus causas*. París: Editorial de la Unesco.

Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación* (1.^a ed.). Barcelona: Lumen.

----- (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

----- (2000). *Tratado de semiótica general* (Trad. de C. Manzano). Barcelona: Lumen (original en italiano, 1975).

Eisler, R. (1999). *Placer sagrado. Sexo, mitos y política del cuerpo* (2.^a ed.) (vol. 1) (Trad. E. Olivós). Santiago de Chile: Cuatro Vientos (original en alemán, 1996).

Elías, N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Trad. R. García). Madrid: Fondo de Cultura Económica (original en francés, 1987).

Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (12.^a ed.) (Trad. E. Frost). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores (original en francés, 1966).

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso* (1.^a ed.) (Trad. Ó. Quezada). Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial (original en francés, 1998).

Freud, S. (2004). *Introducción al psicoanálisis* (Trad. L. López). Madrid: Alianza Editorial (original en francés, 1966).

Fromm, E. (1985). *El corazón del hombre*. México D. F.: Colección Popular, Fondo de Cultura Económica.

Gálvez, M. (1992). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.

Gandhi, M. (2012). El arte de la no violencia. *Omegalfa* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/fyywVy>> (2017, 26 de mayo).

García, S. y Ramos, L. (2000). *Medios de comunicación y violencia*. México D. F.: Instituto Mexicano de Psiquiatría, Fondo de Cultura Económica.

Garrido, A. (Comp.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción* (1.^a ed.). Barcelona: Lumen.

----- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

----- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Gorriti, G. (1991). *Sendero. Historia de la Guerra Milenaria en el Perú. I*. Lima: Apoyo.

Habermas, J. (2002). *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*. Barcelona: Paidós.

Hegel, G. (1985). *Introducción a la estética* (Trad. R. Mazo). Barcelona: Ediciones Península (original en alemán, 1835).

Heidegger, M. (1953). *Ser y tiempo* (7.^a ed.) (Trad. J. Rivera) [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/vxrgnt>> (2017, 26 de mayo) (original en alemán, 1926).

Hernández, E. (1999-2001). *Agresividad y relación entre iguales en el contexto de la enseñanza primaria. Estudio piloto*. Asturias, España: Trabajo de investigación. Programa de Doctorado: «Cooperación, Desarrollo Social y Democracia». Universidad de Oviedo.

Hugo, V. (1971). *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península.

Husserl, E. (2010). La idea de la fenomenología [en línea]. Recuperado de <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/idea.pdf>> (2017, 26 de mayo) (original publicado en 1907).

Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.

Kant, I. (2003). *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Losada.

Krishnamurti, J. (1982). *La crisis del hombre. Conferencias de J. Krishnamurti pronunciadas en la India* (6.^a ed.) (Trad. P. Sánchez). Buenos Aires: Kier SA (original en indio, 1959).

----- (1991). *Más allá de la violencia* (Trad. A. Clavier). Barcelona: Edhasa (original en indio, 1977).

Lacan, J. (1996). *El seminario. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis* (Comp. J. Miller). Buenos Aires: Paidós (original en francés, 1975).

----- (1997). *El seminario. Libro 7. La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

----- (1998). *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (Comp. J. Miller). Buenos Aires: Paidós (original en francés, 1998).

----- (1999). *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2006). *El seminario. Libro 10. La angustia* (1.^a ed.) (Comp. J. Miller). Buenos Aires: Paidós (original en francés, 2004).

Landowski, E. (2007). *Presencias del otro* (Trad. D. Blanco). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima (original en francés, 1997).

----- (2009). *Interacciones arriesgadas* (1.^a ed.) (Trad. D. Blanco). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima (original en francés, 2009).

Lotman, I. (1996). *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto* (Trad. D. Navarro). Madrid: Cátedra (original en ruso, 1996).

----- (1998). *La semiósfera. Libro II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Trad. D. Navarro). Madrid: Cátedra (original en ruso, 1998).

----- (2000). *La semiósfera. Libro III: Semiótica de las artes y de la cultura* (Trad. D. Navarro). Madrid: Cátedra (original en ruso, 2000).

Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

Merleau-Ponty, M. (1995). *Humanismo y terror* (Trad. L. Rozitchner). Buenos Aires: La Pléyade (original en francés, 1947).

Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grijalbo.

Miller, A. (1998). *Por tu propio bien. Raíces de la violencia en la educación del niño* (Trad. J. del Solar). Barcelona: Tusquets Editores (original en suizo, 1980).

Naranjo, C. (2000). *El eneagrama de la sociedad. Males del mundo, males del alma*. España: La Llave.

Nassif, R. (1985). *Teoría de la educación. Problemática pedagógica contemporánea*. Madrid: Cincel.

Ortega, R., et al. (1998). *La convivencia escolar: qué es y cómo abordarla*. Andalucía, España: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia. Programa Educativo de Prevención de Maltrato entre compañeros y compañeras.

Páez, E. (2001). *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: Ediciones SM.

Pavel, T. (1995). *Mundos de ficción* (1.^a ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.

Perniola, M. (2008). *Del sentir* (Trad. C. Palma). Valencia: Pre-Textos (original en italiano, 1991).

Propp, V. y Mélétski, E. (1981). *Morfología del cuento, Las transformaciones de los cuentos maravillosos y El estudio estructural y tipológico del cuento* (Trad. L. Ortiz). Madrid: Fundamentos (original en ruso, 1971).

Rama, Á. (2005, enero-junio). El boom en perspectiva. *Signos Literarios 1* (pp. 161-208) (original publicado en 1984).

Real Academia Española (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción. Tomo II*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

----- (1996). *Tiempo y narración. El tiempo narrado. Tomo III*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

----- (1998). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo I*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Rubio, M., Mac Gregor, F. y Vega, R. (1990). *Marco teórico y conclusiones de la investigación sobre violencia estructural* (1.^a ed.). Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz (Apep).

Ruiz, R. (2002). *La violencia familiar y los derechos humanos*. México D.F.: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

Ryan, M. L. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.

Said, E. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Ensayo IBN Jaldun, Libertarias.

Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú. Tomo I* (5.^a ed.). Lima: Juan Mejía Baca.

Sartre, J. P. (2001). El existencialismo es un humanismo [en línea]. Recuperado de <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>> (2017, 26 de mayo).

Savater, F. (1997). *El valor de educar* (2.^a ed.). Barcelona: Ariel.

----- (2005). *Los siete pecados capitales*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Sen, A. (2007). *Identidad y violencia. La ilusión del destino* (Trad. V. Weinstabl y S. de Hagen). Buenos Aires: Katz Editores (original en indio, 2007).

Sloterdijk, P. (2001). *Normas para el parque humano* (2.^a ed.) (Trad. T. Rocha). Madrid: Ediciones Siruela (original en alemán, 1999).

Sorel, G. (1973). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.

Taborga, H. (1982). *Cómo hacer una tesis*. México D.F.: Grijalbo.

Tendlarz, S. y Dante, C. (2009). *¿A quién mata el asesino?* Buenos Aires: Grama Ediciones.

Tereschuk, C. (2001). *El nacimiento de una nueva civilización. El tránsito desde el miedo y la miseria hacia el amor y la abundancia* [en línea]. Recuperado de <<https://goo.gl/C0vHfQ>> (2017, 26 de mayo).

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Žižek, S. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Nueva Visión (original en francés, 1994).

----- (2004). *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires* (Trad. P. Wilson). Buenos Aires: Paidós (original en francés, 2004).

----- (2008). *Cómo leer a Lacan* (1.^a ed.). Buenos Aires: Paidós.

Anexo

Estos textos no han sido consultados para esta tesis, debido a su inaccesibilidad; sin embargo, se muestran fichados según su aparición en la siguiente bibliografía:

1. Libros

Arana, N. (1990). *Violencia en La ciudad y los perros*. Ann Arbor, Michigan (EE.UU.): Editorial UMI.

Estevez, L. (1977). *El dualismo estructural de La ciudad y los perros*. Columbia, EE. UU.: Universidad de Carolina del Sur.

Guzmán, O. (1985). *Estudio comparativo de La ciudad y los perros y Las tribulaciones del estudiante Törless*. México: Universidad de Monterrey.

Mungy, V. (1969). *La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Chicago, EE. UU.: Universidad de Roosevelt.

Pineda, G. (2012). *The dilemma of power in peruvian society in La ciudad y los perros by Mario Vargas Llosa*. Milwaukee, EE. UU.: Universidad de Wisconsin.

Ramírez, C. (2004). *Análisis de La ciudad y los perros*. Panamericana: Terranova Editores.

Standish, P. (1982). *Vargas Llosa: La ciudad y los perros*. Londres: Grant & Cutler & Tamesis Books.

2. Artículos

Aguirre, C. (2013). Hace cincuenta años: La ciudad y los perros entre la censura y el fuego. *Libros & Artes*, XI (60-61), 5-9.

Batló, J. (1964). La ciudad y los perros [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (178), 199-203.

Bikfalvy, P. (1975). Contraste y paralelismo en *La ciudad y los perros*. *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17, 247-268.

Boland, R. (1988b). Freudian Gastronomy in Mario Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*. En Bevan, D. (Ed.). *Literary Gastronomy*. Amsterdam: Rodopi (pp. 77-83).

Cabada, A. (2000). *La ciudad y los perros: Amores perros* (2000). *La gran ilusión*, (12), 145-147.

Camacho, E. (1967). *La ciudad y los perros*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 10, 648-649.

Carlos, A. J. (1965). *La ciudad y los perros*. *Hispania*, 48 (1), 947.

Cervetto, M. (2008). La heteroglosia en las estrategias narrativas de *La ciudad y los perros*. En Vargas, J. y Deffis, E. (Eds.). *Perú en el espejo de Vargas Llosa* (pp. 129-142). Puebla: Universidad de las Américas Puebla.

De Castro y Delgado, J. (1965). *La ciudad y los perros*. *Razón y Fe*, (807), 435-436.

Díaz-Lastra, A. (1964, agosto). *La ciudad y los perros* logra el tono exacto que conviene a la literatura de nuestros días. *Novedades*. México.

Díaz-Plaja, A. y Postigo, R. M. (1993). Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros*. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 6 (52), 38-39.

Donoso, J. (1964). *La ciudad y los perros*. Novela que triunfa en el mundo. *Ercilla*, (1530), 12-13.

Edwards, J. (1965). Reseña de *La ciudad y los perros*. *Anales*, (133), 188-192.

Escobar, J. (1964). Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros*. En Gracia, J. y Marco, J. (Coords.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (pp. 333-339).

----- (1965). Reseña de *La ciudad y los perros*. *Revista de Occidente*, 9 (26), 261-267.

Estrella, U. (1966, marzo-julio). Reseña de *La ciudad y los perros*. *La Bufanda del Sol*, (3-4). Quito.

Fressard, J. (1966, 1-15 de octubre). Adolescentes en uniforme [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *La Quinzaine Littéraire* (pp. 10-11). París.

Fuentes, V. (1995). Cronotopos cinematográficos en La muerte de Artemio Cruz y en La ciudad y los perros. En Cabello-Castellet, G., Martí-Olivella, J. y Wood, G. (Eds.). *Cine-Lit, II: essays on hispanic film and fiction* (vol. V, pp. 9-18). Portland, Corvallis, OR: Portland State University, Oregon State University, Reed College.

Fuguet, A. (2006). Mario Vargas Llosa: la ciudad y los huachos. En Zapata, M. Á. (Ed.). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory: celebrating the 40th anniversary of La ciudad y los perros (The time of the hero) and other works* (pp. 396-405). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Hofstra University.

Galiana, G. R. (1973). La ciudad y los perros. *El Guacamayo y la Serpiente*, 7, 40-54.

Garayar, C. (2014, 27 de febrero). Estrategias narrativas de La ciudad y los perros. *Conferencia. Semana de Literatura Peruana. «De La ciudad de los típicos a La ciudad y los perros»*. Cincuenta años de novela peruana. Lima: Casa Museo Ricardo Palma.

Gerdes, D. (1985). The time of the hero: lost innocence. *Mario Vargas Llosa* (pp. 33-52). Boston: Twayne.

Hancock, J. (1977). El jardín zoológico de Mario Vargas Llosa: Aproximación estilística a La ciudad y los perros. *Explicación de Textos Literarios*, 6 (1), 101-104.

Hart, S. (2005). *Slick Grit: auteurship versus mimicry in three films by Francisco Lombardi*. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 3 (3), 159-167.

Herlinghaus, H. (1992). Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros. En Roloff, V. y Wentzlaff-Eggebert, H. (Eds.). *Der hispanoamerikanische Roman, II: Von Cortázar bis zur Gegenwart* (vol. VII, pp. 67-77). Darmstadt, Alemania: WBG.

Hernández, D. (1984a, 8 de julio). La ciudad y los perros: retrato del sistema: I. Los motivos. *El Día* (suplemento *Nuestra América*). Santa Cruz de Tenerife.

----- (1984b, 15 de julio). La ciudad y los perros: retrato del sistema: II. La estructura. *El Día* (suplemento *Nuestra América*). Santa Cruz de Tenerife.

Johnson, P. (1976). The shadow of the city: society and disorder in La ciudad y los perros. *The American Hispanist*, (6), 12-15.

Kerr, R. A. (1983b). The secret self: Boa in Vargas Llosa's La ciudad y los perros. *Romance Notes*, 24 (2), 111-115.

----- (1994). Mario Vargas Llosa's La ciudad y los perros: thirty years of critical interpretation. *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, 44 (1), 117-125.

- Laszlo, A. (1965). La ciudad y los perros. *Nagy Vilag*, 4, 601-603.
- Lay, A. (1985). Una aproximación a La ciudad y los perros. *Círculo: Revista de Cultura*, 14, 69-77.
- Levano, C. (1964, 22 de mayo-4 de junio). Vargas Llosa en la ciudad. *Caretas*. Lima.
- López, C. (1965). *La ciudad y los perros* [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *Unión*, 3 (1), 159-163.
- Mbarga, J. C. (2005). Semiótica de la designación en La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, 27, 17-30.
- Muñoz, L. (1964). La ciudad y los perros. *Atenea*, (403), 216-219.
- Murphy, H. (1965). La ciudad y los perros. *Books Abroad*, 39 (1), 70.
- Noel, M. (1965, 10 de enero). La ciudad y los perros: una novela polémica. *La Nación*. Buenos Aires (p. 4).
- Ortega, L. (1978). Fidelidad de Vargas Llosa de La ciudad y los perros a Pantaleón y las visitadoras. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (vol. 2, pp. 1139-1154). Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Universidad Complutense de Madrid.
- Oviedo, J. M. (1964a, 1 de marzo). Mario Vargas Llosa: visión de un mundo angustiado y violento [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *El Comercio* (suplemento dominical) (pp. 6-7). Lima.
- (1964b, 26 de agosto). Tres nuevas cuestiones sobre La ciudad y los perros. *El Comercio Gráfico*. Lima.
- Passafari, C. (1965). La ciudad y los perros. *Crítica*, (11-12), 21-25.
- Romea, M. (1992). Aspectos intertextuales entre La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa y Si te dicen que caí de Juan Marsé. *Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana* (pp. 551-562). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Sacoto, A. (1974). Los cadetes y las máscaras en La ciudad y los perros. *El Guacamayo y la Serpiente*, (4), 46-83.
- Sarmiento, V. (1973). Mario Vargas Llosa o Alberto Fernández «El Poeta». *Cathedra*, (2), 36-77.

Schulz-Buschhaus, U. (1992). Verratselung und ambivalenz: funktionen des kriminalroman-Schemas bei Mario Vargas Llosa (insbesondere in *La ciudad y los perros*). *Romanistisches Jahrbuch*, 43, 318-335.

Solar, C. (1964). *La ciudad y los perros* [reseña de *La ciudad y los perros* (1963)]. *Mapocho*, (2), 291-293.

Sorel, A. (1994). De *Los ríos profundos* a *La ciudad y los perros*. Una educación americana. En Polo, V. (Coord.). *Diálogo del conocimiento: encuentros con Mario Vargas Llosa* (pp. 71-80).

Soubeyroux, J. (1985). Pour une étude de l'espace dans le roman. Propositions méthodologiques et application à *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. *Imprévue*, (1), 37-55.

Squirru, R. (1966). *La ciudad y los perros*. *Américas*, 18 (11), 40.

Vilela, S. (2004). Detrás de *La ciudad y los perros*: el cadete Vargas Llosa. *Lateral: Revista de Cultura*, 11 (117), 34-35.

3. Tesis

Arana, N. (1978). *Violencia en La ciudad y los perros*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Ann Arbor, Michigan (EE.UU.): Saint Louis University.

Asprilla, J. (2004). *Agresión y violencia en La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa*. Tesis para optar por el grado académico de licenciado en Literatura. Colombia: Universidad Autónoma de Occidente - Sede Valle Del Lili. Facultad de Humanidades.

Frank, R. (1972). *La visión narrativa de Mario Vargas Llosa en Los jefes, La ciudad y los perros y Los cachorros*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Iowa City, EE. UU.: Universidad de Iowa.

Huamán, F. (1967). *Nuestra realidad educativa en la novela La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Tesis (Br.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Programa Académico de Educación.

Lomas, C. (1985). *Literatura y sociedad: crítica de la realidad peruana en tres novelas de Mario Vargas Llosa, La ciudad y los perros, Conversación en La Catedral, Pantaleón y las visitadoras*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. California, EE. UU.: Universidad de California en San Diego.

Morales, E. (1977). *Los valores y los personajes como connotadores de la sociedad en La ciudad y los perros*. Tesis de graduación. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.

Muñoz, L. (1996). *Adentro y afuera: el control de los espacios y los cuerpos en Aura, La ciudad y los perros y El beso de la mujer araña*. Tesis para optar por el grado académico de doctor. Ann Arbor, EE. UU.: Universidad de Nueva York.